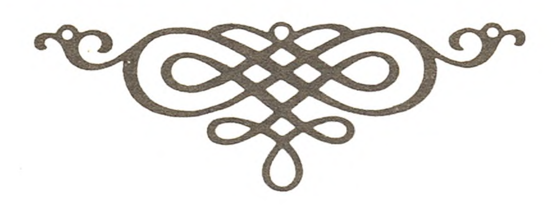
Cuadernos Hispanoamericanos

LOS COMPLEMENTARIOS/9-10

Mayo 1992



Los intelectuales ante el flamenco

Escriben

Angel Álvarez Caballero, José Luis Buendía López, Eugenio Cobo, Alberto Fernández Bañuls, Félix Grande, Bernard Leblon, Daniel Pineda Novo, Juan de la Plata, Manuel Ríos Ruiz y Margarita Torrione.



SUSCRIPCIONES
Maximiliano Jurado
Teléf.: 583 83 96

REDACCIÓN
Instituto de Cooperación Iberoamericana
Avda. de los Reyes Católicos, 4 - 28040 MADRID
Teléfs.: 583 83 99, 583 84 00 y 583 84 01

DISEÑO
Manuel Ponce

IMPRIME
Gráficas 82, S.A. Lérida, 41 - 28020 MADRID

Depósito Legal: M. 3875/1958
ISSN: 1131-6438 — NIPO: 028-90-002-5



9 Del viajero ilustrado al viajero romántico. Visión del folclore gitano-andaluz
MARGARITA TORRIONE

31 Los orígenes de la literatura flamenca
JUAN DE LA PLATA

43 El fundador de la flamencología: Antonio Machado y Alvarez, *Demófilo*
DANIEL PINEDA NOVO

57 Causas y efectos del antiflamenquismo
MANUEL RÍOS RUIZ

69 Granada, 1922: Manuel de Falla reivindica al flamenco
BERNARD LEBLON

81 Teoría del *duende*
FÉLIX GRANDE

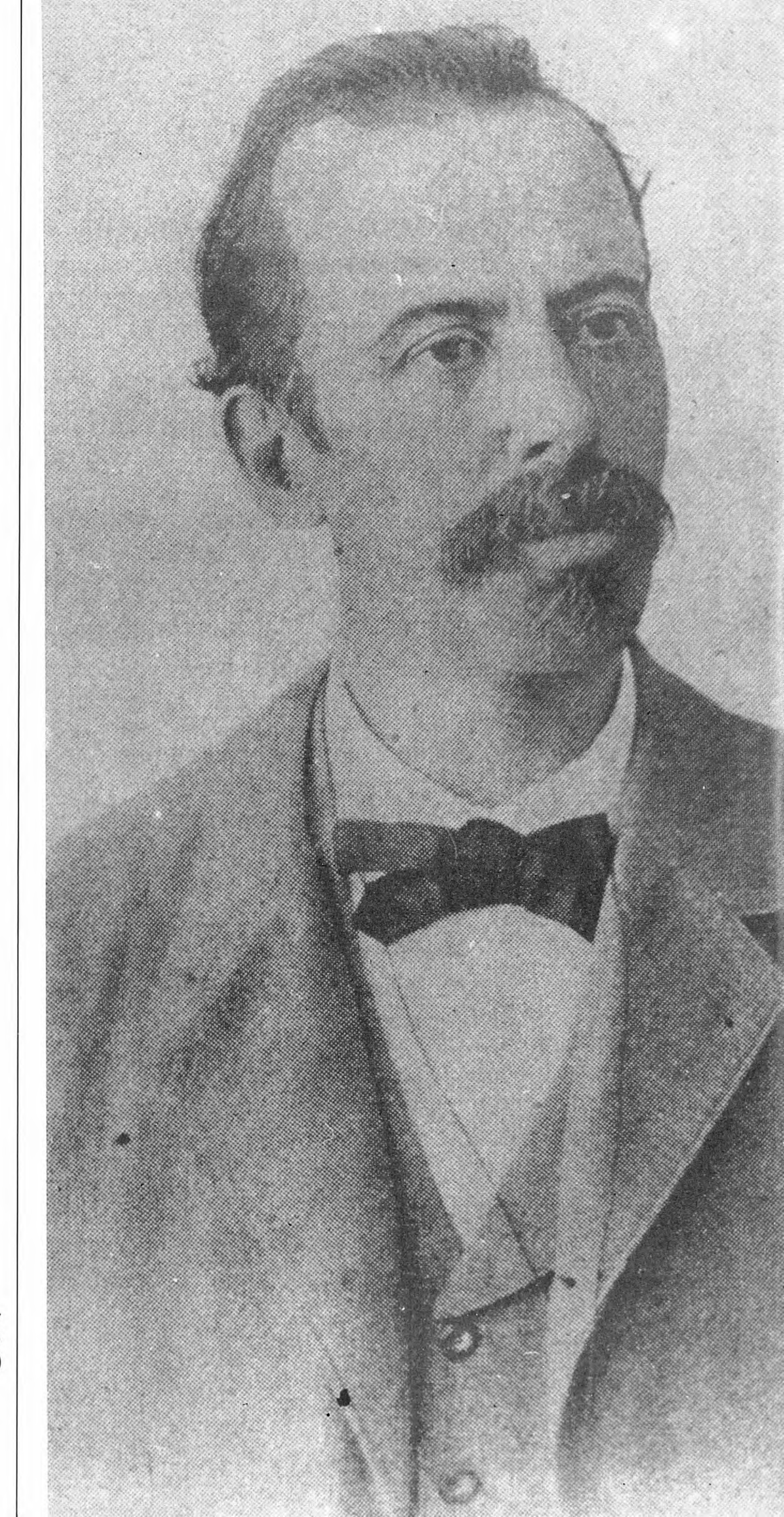
95 Las generaciones del 98 y del 27 ante el flamenco
JOSÉ LUIS BUENDÍA LÓPEZ



109 Del nacionalflamenquismo al renacimiento
ÁNGEL ÁLVAREZ CABALLERO

121 La poesía flamenca
ALBERTO FERNÁNDEZ BAÑULS

141 La copla flamenca de autor
EUGENIO COBO



Antonio Machado y Alvarez, *Demófilo* (1848-1892)

Por lo general, todo cuanto tiene que ver con el flamenco está sujeto o vinculado a la pasión. Ello no es fortuito: el desarrollo del flamenco sucede en el dilatado instante de la pasión romántica. Se puede enunciar de un modo más arriesgado —más apasionado— y tal vez más preciso: el flamenco en la creación artística más intensa (y más desasistida por la crítica universitaria) del Romanticismo español. El profesor Gerhard Steingrees, catedrático de Sociología de la Universidad de Klagenfurt (Austria), ha escrito: «Lo que llama sorprendentemente la atención es que ningún especialista del Romanticismo español haga referencia a la aparición de la poesía popular [en la Andalucía del siglo XIX] y que tampoco exista ningún estudio concienzudo sobre la influencia concreta del Romanticismo en la formación de la poesía flamenca». Lo mismo se podría decir sobre las coreografías y sobre las estructuras musicales flamencas y, ante todo, sobre el desgarramiento y la energía de su fuerza expresiva.

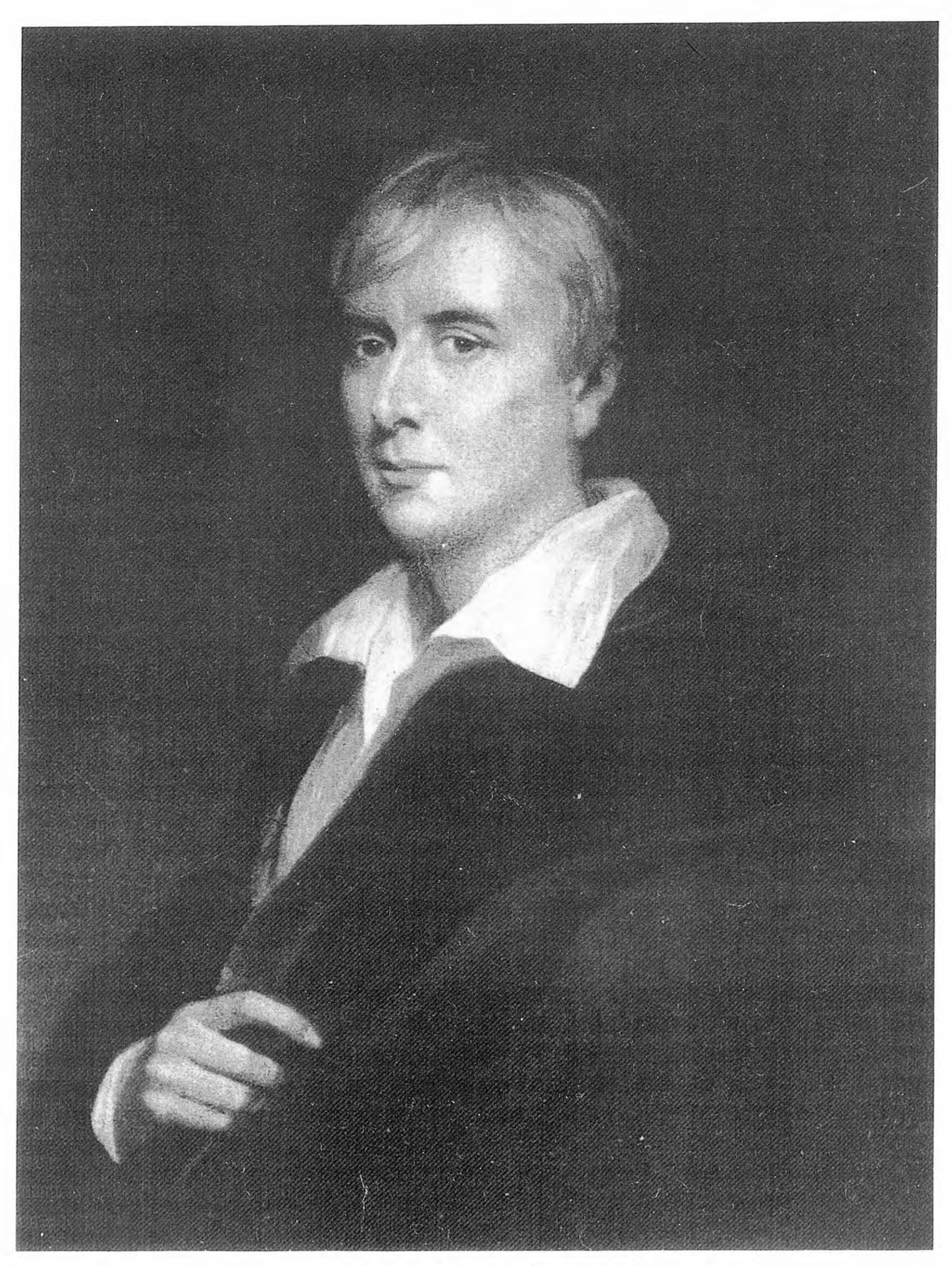
Los poetas, músicos, pintores españoles (y los viajeros europeos por la España de los siglos XVIII y XIX), han venido situándose ante la creación flamenca con admiración y entusiasmo, o con cautela o con desdén, según su propia mirada fuese inflamada por la turbulencia del Romanticismo o conducida por el optimismo de la Ilustración. En ambos casos, la posición es casi siempre apasionada. Este volumen relata —siquiera urgentemente— la historia de ese apasionamiento. Se reúnen aquí un conjunto de textos que fueron leídos por sus autores en el Curso Los intelectuales ante el flamenco, *celebrado durante los días 5 al 9 de agosto de 1991, en la Universidad de Verano de El Escorial, vasta actividad de la Universidad Complutense, de Madrid. Al ofrecer a sus lectores este volumen,* Cuadernos Hispanoamericanos *desea expresar su gratitud a quienes hicieron posible que el flamenco fuese, en el año 1991 y en el año anterior, estudiado con rango universitario, como es lógico aunque inhabitual. Nuestro reconocimiento, pues, al Rector de la Universidad Complutense, Gustavo Villapalos, y a los directores de Cursos, Juan Antonio Escudero y Gonzalo Santonja.*

Al lector de este volumen sólo le es dado, desgraciadamente, conocer los textos que durante el Curso Los Intelectuales ante el flamenco *se leyeron y debatieron. Es ocioso agregar que lo más estremecedor de ese encuentro entre el flamenco y la Universidad estuvo a cargo, no de los estudiosos, sino de los artistas que durante varias horas de tres noches de esa semana desplegaron su conocimiento y su grandeza. Aquellos cantes, aquellos bailes y aquellas guitarras hicieron ciertas todas las palabras de los investigadores. También las hicieron pequeñas. El lector deberá resignarse no a la contemplación y al estremecimiento, sino tan sólo a la información y a la opinión.*

F.G.



LOS INTELECTUALES ANTE EL FLAMENCO



George Borrow. Retrato al óleo (National Portrait Gallery/Londres)

Del viajero ilustrado al viajero romántico

Visión del folclore gitano-andaluz

«...estos bailes andaluces siempre mueven y fijan la curiosidad del extranjero que una vez los llegó a ver, y jamás sacian la ambición del que, por haber nacido en Andalucía, siempre los tuvo bajo su vista».

Estébanez Calderón: *Escenas andaluzas*

Al cerrarse el siglo XVII, la aventurera condesa Marie d'Aulnoy hablaba ya, bien que con desprecio, y no era la única, de las guitarras españolas del camino: «siempre hay en las posadas alguien que rasca sin pudor una mala guitarra y que canta como un gato afónico» [1]. La guitarra es para Montesquieu la pereza del español hecha instrumento, y cuanto más sureño ese español más perezoso pues condenado geográficamente por las teorías de la influencia del clima que el filósofo expone en su *Espíritu de las Leyes*. Pereza y guitarra, caminando juntas, irán tejiendo la imagen de una España cantadora y amante del *far niente*, desde La Mancha hasta las columnas de Hércules para buen número de viajeros extranjeros que nos visitaron durante el Siglo de las Luces y que se ha dado en llamar «viajeros de la Ilustración» o «viajeros ilustrados».

Muchos de los viajeros del XVIII realizaron sólo viajes relámpago a la Península, que en algunos casos no podrían calificarse sino de excursiones fronterizas. A esta categoría pertenecen los que el padre Labat, misionero francés que nos visitó entre 1705 y 1706, llamaba *voyageurs de cabinet*, «viajeros de gabinete», y los ingleses *fireside travellers*, que es casi tanto como decir «viajeros en pantuflas». Yo he querido evitarlos limitándome sobre todo al testimonio de los que se detuvieron en España no menos de un año.

De modo general los relatos de viaje anteriores a 1800 tienen mucho de anales y de inventario pesadísimo, con algunos visos de periodismo aficionado. El testimonio

[1] Relation du Voyage d'Espagne, *Paris, Plon, 1874, pág. 428.*

del viajero de la Ilustración fijará la testaruda imagen, por reiterada, de una España cruel, atrasada, inquisitorial, atestada de mendigos, vagos y bandidos. Estos últimos y los gitanos van a ser motivo pintoresco en la literatura de viaje. La única anécdota risueña del recorrrido de Antonio Ponz por España es una en la que este viajero, en su propio terruño, confunde con forajidos a «seis o siete hombres en arrogantes caballos, sin más equipajes que las sillas, espadas anchas, sombreros blancos y vestidos a la última majería»[2], los cuales resultan ser, al cabo, una cuadrilla de pacíficos toreros andaluces que se dirigen a torear en Pamplona. Con estos u otros «bandidos» se encuentra a veces el ilustrado viajero del siglo XVIII, aunque no venga buscándolos precisamente, y el romántico, gran paradoja del viaje, se quejará de venir en su busca y de no hallarlos, «si bien no se habla de otra cosa», advierte con su humor zumbón Prosper Merimée tras recorrer Andalucía de cabo a rabo en 1830.

La idea volteriana de que España es un país tan desconocido en Europa como las tierras más salvajes de África va a convertirse en una recurrencia literaria que excitará las ansias de visita en el extranjero. Pero, ¿qué interés tenía el viajero ilustrado en venir a un país del que muy tempranamente se dirá que los caminos y posadas son lamentables, donde a uno le envenenan las fritangas con aceite de oliva y al que hay que traerse no sólo colación sino hasta cama, si se quiere dormir a salvo de chinches y piojos?... Sin duda le animaba cierta curiosidad misionera, siendo un tipo de descubridor que busca ampliar su educación y educar a la colectividad mediante las observaciones de su experiencia. Un descubridor que deberá importar a sus compatriotas lo bueno y provechoso que hay en el gobierno del pueblo descubierto: su espíritu público, sus leyes, sus grandes artes, las virtudes de su carácter, los principios religiosos que lo animan, dentro de un contexto geográfico-climatológico que fatídicamente, se dice y repite, lo modela. Según los cánones del viaje dieciochesco, el viajero modelo deberá desechar las heces de lo inútil y de lo superfluo, y ser, como quiere Clavijo y Fajardo, hombre de utilidad para la República. Para este prototipo de enciclopédico viajero, el viajar por viajar, el placer, la emoción, el filtro personal aplicado a toda contemplación, ulteriores lemas del viaje romántico, son errores. La errancia es error.

La literatura de viaje supone, por otro lado, un producto comercializable, rentable incluso, especialmente entre los británicos, quienes desde la primera mitad del siglo XVIII consumen ya casi tantos libros de viaje como biblias[4]. El viajero europeo parte a menudo con la idea preconcebida de rentabilizar su estancia, o su paseo-excursión por el extranjero, con un libro, producto final lucrativo, cuyo contenido ajustará a la demanda de la época, siendo a veces mucho más amplio en número de páginas que en horas reales de excursión por el país visitado.

Deduzcamos de lo dicho que el folclore no constituye la esencial preocupación de este todavía «curioso pertinente», más atento a la catalogación que al colorido. Por lo tanto, las noticias relativas al folclore de España, y al andaluz concretamente, son relativamente parcas y a menudo reiterativas entre los viajeros ilustrados. Hay sin

[2] Viajes por España, *Aguilar Mayor, Madrid, 1988, t. XVII, pág. 499.*

[3] Lettres d'Espagne, *Paris, Lemarget, 1927, págs. 61-62.*

[4] *A.C. Guerrero,* Viajeros británicos en la España del siglo XVIII, *Aguilar Mayor, Madrid, 1990, pág. 25.*

embargo algunas que sentimos como más genuinas, siquiera sea por su primacía cronológica, y que van a servirme de filón informativo.

★

Dentro del área sudibérica, los viajeros de la Ilustración sitúan a los gitanos principalmente en las provincias de Murcia, Córdoba, Cádiz y en torno a Ronda. Los prerrománticos y románticos suelen citar los asentamientos más numerosos en Murcia y Valencia, y sobre todo en Cádiz (barrios de la Viña y de Sta. María), Sevilla (barrio de Triana), Granada, Ronda, Málaga, Antequera, Osuna, Marchena, Lorca y Cartagena. La opinión que les merece este grupo singularísimo no suele desviarse del *cliché* impuesto por los gobiernos ilustrados de la Península. Son descritos como gente sin Dios ni ley, ladrona, improductiva y por ende inútil para las naciones, salvo algunos grupos asentados de herreros, taberneros y posaderos que regentan a menudo los establecimientos de los caminos. En ocasiones, casi excepciones, estos lugares comunes se combinan con alguna apreciación espontánea en la que el juicio personal, en contadas ocasiones laudativo hacia el gitano, se superpone tímida o despistadamente al tópico. Es claro que el grupo gitano, en su gran mayoría marginal y marginado, no goza durante el siglo XVIII del protagonismo literario ni de la mítica aureola en que le envolverán de forma casi unánime los viajeros del Romanticismo. Luego, al irse cerrando la primera mitad del siglo XIX y con ella el ciclo romántico en sus líneas generales, cuando los libros de viajes se multipliquen en Europa hasta convertir el género en una auténtica fiebre y el «viaje de España» tome carta de naturaleza en la bibliografía universal, las noticias y anécdotas sobre la minoría gitana saturarán esta literatura posromántica o, por mejor decir, durablemente romántico-rezagada. Yo voy a detenerme en los años cuarenta del pasado siglo.

Para el viajero ilustrado, y más tarde para muchos románticos, la patria del gitano es Egipto, opinión que en nada difiere de la de buen número de eruditos europeos que hasta muy tarde ignorarán los trabajos del alemán Grellmann sobre los gitanos, publicados en 1784, y en España los del padre Lorenzo Hervás que inauguran el siglo XIX y hablan del origen indostánico y de la diáspora de esta gran familia errante. Muchas coplas payas y otras gitanas aluden a la patria africana de los *calé*, pues, por pura conveniencia más que por ingenua credulidad, el gitano acaba asimilando todas las cunas y hasta las culpas que el pueblo payo le atribuye, para folclorizarlas y devolvérselas en la forma que éste gusta de oirlas: vieja y siempre renovada industria del marginado. A veces, además de por «gitanos» o «egipcios», se les conoce por «etíopes» o por la etiqueta de «ethigitanos» (etíope-gitanos) como los llama aún en 1809 el arabista y académico José Antonio Conde, el primer erudito español compilador del dialecto gitano de España más puro y antiguo durante sus viajes por la baja Andalucía en calidad de traductor, más o menos forzado, de José Bonaparte. Conde es un autor a quien he consagrado parte de mis estudios sobre la lengua gitana[5].

★

[5] *M. Torrione,* Del dialecto caló y sus usuarios: la minoría gitana de España. Materiales para una identidad, *Université de Perpignan, 1988, págs. 292-471. También,* Debla: un arcano del cante flamenco (del vocativo romaní al sustantivo caló), *RDTP, t. XLV, CSIC, Instituto de Filología, Madrid, 1990, pág. 125-127.*

¿Qué tipos de danza y de cantar dicen haber visto y oído los viajeros del siglo XVIII entre los gitanos de Andalucía?

Al visitar tierras andaluzas todos hablan de *fandango* y de *seguidillas*, cantadas y/o bailadas; también de *bolero*, pero menos reiteradamente que del *fandango* cuando se trata de gitanos. En el capítulo de acompañamiento del baile mencionan la vihuela o guitarra, las castañuelas, el castañeo de los dedos, las palmas y el taconeo, e insisten en describir el peculiar y lascivo «meneo» de las gitanas bailantes, cuya cintura impresiona por su suelta esbeltez, y el «son» o ritmo de su danza que a menudo viene marcado tan sólo por pitos y golpes de tacón.

En la muy especial manera de bailar y cantar de los gitanos, que saben envolver el folclore autóctono con una salsa de picardía y talento interpretativo hasta hacerlo irreconocible, novedoso, insisten desde antiguo nuestros autores españoles más clásicos, y lo mismo anotarán los viajeros extranjeros de los siglos XVIII y XIX. El inglés Swinburne señala en 1775-1776 que «ambos sexos son hábiles en la danza y cantan las *seguidillas* de un modo alegre o sentimental que es peculiar en ellos»[6].

El primero en haber visto bailar el *fandango* en Andalucía, en Cádiz concretamente, que es donde, según opinión extendida entre viajeros, se baila con más perfección, parece haber sido el padre Labat en 1705[7]. El *fandango,* nos dice el barón Jean-François Bourgoing, es «un baile verdaderamente nacional, rebosante de expresión, del que los extranjeros se escandalizan al principio para terminar dejándose arrastrar por sus encantos»[8]. Todos se detienen en señalar la afición delirante de los españoles por esta danza obscena.

Quienes la han visto bailar en escenario clásico la califican de baile «grave, galante y muy expresivo, mezclado con movimientos muy lascivos y poco decentes»[9]. Dentro de este marco se alude a la riqueza y barroquismo del traje de los bailadores, un auténtico traje de luces de las tablas, que puede llegar a costar hasta 20.000 francos de la época y que inunda de destellos el escenario, produciendo un efecto fascinante en el espectador[10]. Beaumarchais lo incluye dentro de un registro que ni siquiera merece llamarse baile, de «movimientos, a menudo indecentes, de las danzas granadinas y moriscas que hacen las delicias del pueblo»[11]. Swinburne dice que sobrepasa en indecencia a todas las danzas que conoce, y lo lleva hasta la caricatura: «un buena bailadora de *fandango* ha de permanecer cinco minutos en el mismo lugar, retorciéndose como un gusano al que se ha cortado en dos»[12]. La descripción más plástica y expresiva del *fandango* nos la proporciona en 1772 el diplomático francés Jean-François Peyron. Y la más detallada del *bolero,* con sus distintos pasos y variaciones rítmicas, en su faceta de escenario clásico, es descrita por el alemán Fischer en 1797[13].

Los viajeros, señalaba yo antes, describen a los gitanos más a menudo bailando *fandango* que *bolero.* Vamos a detenernos en la sabrosa descripción que del baile afandangado nos proporciona Peyron, y que él mismo toma de pluma española, concretamente de una carta redactada en latín (enseguida se comprenderá por qué) del

[6] Voyage de Henri Swinburne en Espagne en 1775 et 1776, *Paris, Didot, 1787, pág. 49.*

[7] *E. Fernández Herr,* Les origines de l'Espagne romantique, *Paris, Didier, 1973, pág. 49.*

[8] Nouveau Voyage en Espagne, *Paris, Regnault, 1788, t. II, pág. 320.*

[9] *Viaje anónimo citado por J. García Mercadal,* Viajes de extranjeros por España y Portugal, *t. III, pág. 566. Citaré sitemáticamente el t. III de esta antología.*

[10] *P.C. & Ch.N.,* Théâtre de la Guerre ou Tableau de l'Espagne, *Paris, Nadau, 1823, pág. 161.*

[11] *Cartas sobre el viaje de España, en G. Mercadal, pág. 516.*

[12] Op. cit., *pág. 66.*

[13] *Chr. A. Fischer,* Voyage en Espagne, aux années 1797 et 1798, *Paris, Duchesne, 1801, t. II, págs. 198-202.*

erudito deán de la catedral de Cádiz, José Martí. Dicha carta, que Peyron incluye íntegramente en el relato de su viaje por España, lleva fecha del 16 de febrero de 1712, siendo la más antigua que conozco citada por un viajero extranjero. Según mi propia traducción, el texto latino dice que el *fandango* es: «la danza de Cádiz, célebre desde tiempo inmemorial por su obscenidad, y hoy aún podemos verla bailar en cualquier esquina o en cualquier casa de nuestra ciudad bajo los aplausos entusiastas de los espectadores, y no sólo la danzan los Etíopes [recordemos que así se denominaba también a los gitanos creyéndoseles oriundos de una región imprecisa del Africa oriental] y gentes de baja condición sino también mujeres muy honestas y de noble cuna. He aquí la manera de ejecutarla. Hombres y mujeres danzan a dos o a varios. Al ritmo de la música los sentidos se excitan de muy diversos modos: brazos y piernas se mueven blandamente, las nalgas se menean, extravíanse las manos, la lubricidad se desencadena, se mima el asalto sexual, en fin, todos los pasos de la danza se orientan meticulosamente a provocar erección y lascivia. Se ve al hombre ondular las nalgas y a la mujer excitar a su compañero lanzando pequeños gemidos con una gracia y un encanto tales, que hasta las nalgas de Fotis, la amiga de Apuleyo, pareciera que habían de menearse sin gracia y con vulgaridad[14]... Por doquier resuenan risas y gritos. Incluso los espectadores, poseídos por la locura de la danza..., envueltos en la atmósfera del coito simulado, remueven suavemente los miembros y la cabeza, entran en el juego y empiezan a ondular»[15].

Algunos viajeros, Fischer entre ellos, lo han visto bailar clásicamente llevando los bailadores castañuelas en las manos. Otros, como Beaumarchais en 1764, al son de los pitos por único acompañamiento: «una joven española... se alza para representar ante un atrevido saltador; empieza por extender los brazos, hace chasquear los dedos; lo que sigue haciendo durante todo el *fandango* para marcar el compás; el hombre da vueltas en torno a ella, va y vuelve con movimientos violentos a los que ella responde con gestos parecidos, pero un poco más suaves, y siempre ese chasquido de dedos que parece decir: me burlo de ello, sigue cuanto puedas que yo no me cansaré la primera. Cuando ese hombre está rendido, llega otro ante la mujer, que, cuando es ágil danzarina, de ese modo agota a siete u ocho, uno tras otro»[16]. Ochenta años más tarde, Serafín Estébanez Calderón, en sus *Escenas andaluzas*, hace de este tipo de aguerrida bailadora la estrella de las fiestas de la Cruz de Mayo: «La Reina, como dije, es la bailadora que más gala adquirió en la pasada fiesta, ya por su gentileza y gallardía, y ya por el número mayor de danzadores que consiguió cansar»[17].

Entre las barajadas hipótesis sobre el origen del *fandango*, antiquísimo para algunos, que recurren a fuentes latinas y a la imagen de la *puellae gaditanae*, como el italiano Giuseppe Baretti, quien lo hace remontar a las danzas de la antigua Gades satirizadas por Marcial[18], o el inglés Edward Clarke que también lo cree de origen clásico, aunque matizado por los españoles con tintes arabescos[19], parece destacarse la de que su cuna es América y prevalecer sobre todas la de la madre África. Labat, que fue misionero en las colonias francesas de América y residió en las islas de la Martinica y Guadalupe antes de viajar a España, cree que los españoles lo han apren-

[14] *Alude al picante pasaje de* Metamorfosis, *II, 7.*

[15] *J.F. Peyron,* Nouveau voyage en Espagne en 1777-1778, *Paris, Barrois, 1782, t. II, págs. 246-247.*

[16] *Carta al duque de La Vallière, en G. Mercadal, pág. 516.*

[17] *Ed. Cátedra, Madrid, 1985, pág. 67.*

[18] Voyage de Londres à Gênes passant par l'Angleterre, le Portugal, l'Espagne et la France, *Amsterdam, Rey, 1777, t. II, pág. 45.*

[19] Etat présent de l'Espagne et de la nation espagnole, *Paris, Duchesne, 1770, t. II, pág. 249.*

dido de los indios. El mayor inglés Whilliam Dalrymple opina, en 1774, que proviene de Guinea: «He observado que en Tetuán los soldados negros del emperador de Marruecos bailan un baile muy semejante con castañuelas en las manos»[20]. Su compatriota Swinburne tiene oído que procede de la Habana y lo ha visto bailar en Cádiz «á la ley», nos dice, pero él opina que proviene de la costa africana, donde «existen varias danzas extrañas que se le parecen mucho»[21].

Según testimonio de estos visitantes extranjeros hay dos versiones del *fandango*, una más «decente», bailada en escenarios de relativa calidad, en algunos bailes y diversiones públicas, o en bailes de salón. Otra más «degenerada» y «lasciva», bailada a la luz del candil o del velón de Lucena en reuniones de carácter privado, y en la que muy a menudo intervienen gitanos. El propio Giacomo Casanova de Seingault, que asiste a un baile de máscaras en el Madrid de 1768, se siente invadir por un verdadero delirio al verlo bailar, hasta el punto de que la dama que le acompaña exclama picaronamente al notarlo: «¡qué sería, pues, si pudieseis ver el *fandango* que bailan los gitanos!»[22].

El testimonio de esta doble versión fandanguil, la versión autorizada y la «otra», que resultó a menudo desterrada de saraos y funciones como Dios manda, en la que también insiste Richard Twiss al visitar España en 1772 y 1773[23], irá matizándose durante el período romántico. Un viajero anónimo, un británico residente en Andalucía en 1816 y 1817, que citaré abundantemente por parecerme en extremo interesante, nos proporciona abundantes noticias sobre la vida y costumbres de los gitanos, y titula su informe *Estado de los Gitanos en España, en 1817.* Se trata de un texto muy poco conocido y nunca traducido al castellano. Lo único que se sabe de su autor es que era amigo del médico y antropólogo escocés Richard Bright (quien incluirá este informe en el apéndice misceláneo de su propio libro de viajes por Hungría), pero parece bien documentado, siendo el único extranjero, anterior a George Borrow, que recoge un vocabulario del dialecto gitano-español o *caló* y hasta una *alboreá* que citaré más adelante. He aquí un pasaje alusivo a la peculiar manera de bailar del gitano: «En ocasiones, casi excepciones, al menos según las rígidas ideas de nuestros climas nórdicos, el *fandango* y el *bolero* se ejecutan con el mayor recato. Pero cuando son gitanos los que bailan, el término lascivia se queda corto»[24]. Este enmascarado viajero de la joven etapa romántica destaca el carácter profesional, bien arraigado ya en algunos gitanos andaluces que aparecen como maestros de baile: «Otra profesión de esta raza es la de bailador [precedentemente ha hablado del toreo como oficio típicamente gitano en Andalucía]. En los teatros, muchos de los bailadores son gitanos y, cuando están libres de compromisos públicos, dedícanse con frecuencia a la instrucción privada de las evoluciones del *bolero* y del *fandango.* Respecto a su música, apenas puede decirse que le encuentren una aplicación definida. Rara vez van más allá de la guitarra y las castañuelas... algunos, no obstante, gánanse la vida ejercitando sus talentos musicales por las calles». Más adelante dice respecto a las gitanas: «Como bailadoras aparecen a veces en los escenarios, si bien de teatros ínfimos. Tam-

[20] Viaje a España y a Portugal, *en G. Mercadal, pág. 667.*

[21] Op. cit., *págs. 291-292.*

[22] Memorias, *en G. Mercadal, pág. 596.*

[23] Travels through Portugal and Spain, *London, 1775, pág. 156.*

[24] *R. Bright,* Travels from Vienna trough Lower Hungary, *Edinburgh/London, 1818, appendix, pág. LXX.*

bién son instructoras privadas y, en calidad de tales, ábrense camino algunas de ellas hasta las casas de la más respetable esfera social. Otras se sirven del baile y del cante para obtener algún dinero, exhibiendo su arte por las calles»[25]. Refiriéndose al gitano en tanto que bailador, cantador e instrumentista profesional añade: «Algunos de los más respetables, entre los que se dedican a bailar en público o a enseñar en privado, acceden de vez en cuando a satisfacer la curiosidad de los extraños, o a complacer el capricho de los ya iniciados, con exhibiciones de danza gitana. La indecencia llega entonces a su más alta expresión»[26].

Que los gitanos eran hacia finales del siglo XVIII instructores privados de cante y baile queda fuera de toda duda. El sainetero gaditano Ignacio González del Castillo (1763-1800) confirma las palabras de nuestro viajero británico. A modo de paréntesis quiero abrir aquí una página nacional para matizar la opinión de nuestros viajeros transpirenaicos con el testimonio de un autóctono, entendidísimo en tipos, bailes y jergas andaluzas, para que no prevalezca el tópico de que las apreciaciones de los «curiosos impertinentes» son, todas, una estampa de caja de pasas. Entre la literatura española y la literatura de viaje extrafronteriza hay una temática de ida y vuelta que está aún por estudiar detenidamente. Y porque González del Castillo fue un infatigable curioso de su Cádiz natal —donde será enterrado extramuros y de limosna—, me permito apropiarme su voz andaluza de «viajero de barrios». Los numerosos sainetes de este autor son fuente primordial de información sobre el mundillo de la majeza de Cádiz y sus puertos[27].

El *majismo* y el gusto por lo plebeyo de que alardea cierta aristocracia española, y muy particularmente andaluza, a partir de la segunda mitad del siglo XVIII, irá tomando cuerpo y pujanza en el XIX. Los jóvenes de buena sociedad (Cadalso ha dejado lo que él considera un prototipo andaluz, gaditano concretamente, en la séptima y citadísima de sus *Cartas Marruecas)* y no pocos nobles maduros y padres de familia (González del Castillo pinta a últimos del siglo XVIII algunos esterotipos gaditanos en su sainete *Los literatos),* obnubilados por los modales germanescos, la tauromaquia y el hermetismo del *caló,* buscarán la compañía de gitanos, o de diestros imitadores de éstos, intentarán agitanarse y aprender la «gramática germana». En 1774, el viajero Dalrymple cita una anécdota que por elocuente me parece venir a colación: «Hemos tenido fiestas de toros, y para mi gusto, es un espectáculo muy insípido, y, sin embargo, este pueblo está tan locamente entusiasmado con él, que venderían sus vestidos para pagar la localidad. Todos los jóvenes de familias acomodadas asisten vestidos de *majos,* es decir, como petimetres, con el gran fieltro, la capa y una redecilla de seda que envuelve los cabellos; llevan con eso largas espadas bajo la capa. Una gitana, especie de batelera, se distinguió atacando ella misma a uno de los toros, pero la derribó y la pisoteó; todo el tendido resonó con sus aplausos; es la costumbre de aplaudir al vencedor, sin embargo, el marqués de Cabriñana, para recompensar su valor, gritó «¡viva la Luisa!», y le dio un grueso puñado de duros»[28]. En un informe de 4 de noviembre de 1784, los magistrados de la Real Chancillería de Granada

[25] Ibíd., *pág. LXVIII.*

[26] Ibíd., *pág. LXX.*

[27] *J.I. González del Castillo,* Obras Completas *(3 vols.), Biblioteca Selecta de Clásicos Españoles, Madrid, 1914.*

[28] *En G. Mercadal, pág. 653.*

subrayan que los gitanos tratan de hacerse gratos «á muchas gentes ricas, y aun condecoradas», con lo cual no sólo se aseguran, dicen, posibles víctimas a quienes estafar, sino también futuros protectores, y que estas perniciosas prácticas «han contagiado en estas Andalucías más de lo que debía esperarse del carácter serio y circunspecto de nuestra nación, pues vemos cada día los efectos más lamentables en las gentes más distinguidas, y acomodadas, no desdeñándose muchas de éstas en imitarles con su traje y modales, y de vivir en su compañía»[29].

El aristócrata andaluz apadrina actividades de cante, baile y toreo, se mezcla gustoso con gitanos, toreros, cantadores, bailadores y «mozos crúos», imponiendo su cuño y solera en los ambientes que frecuenta y recibiendo de éstos, a cambio, un bautismo de sal, meollo y quintaesencia de lo castizo, entiéndase por ello lo no corrompido con amaneramientos, modas y costumbres extranjeras: «Daría/ mi nobleza y mi caudal/ por andar toda la vida/ con la capa y la montera [característico atavío del gitano-andaluz].../ la verdad; a mí me hechiza/ mil veces más una olla/ de caracoles encima/ de una cabeza, que cuantos/ polvos, plumajes y cintas/ se ponen las petimetras», dice en el sainete *Los caballeros desairados* de González del Castillo un marqués al que las gitanitas traen a mal traer. Esta ósmosis por la que el noble se aplebeya y el plebeyo se ennoblece, por así decirlo, se documenta ampliamente en la pintura y en el sainete dieciochesco así como en la pintura y en la literatura romántico-costumbrista. Al cosmopolitismo imperante, a las elegancias extrañas de París, Londres o Milán, al peluquín empolvado, al fraque y a «los arrastraderos de pies» (léase, el minuet), los *majos* y *majas* de Del Castillo, en la sutura de los siglos XVIII y XIX, se afirman, por orgullosa reacción, con su variopinta y castiza indumentaria que agiliza-erotiza la figura, un humor descarado en el habla, un desenfado barriobajero en los modales, unas formas andalucísimas de cante y baile. Por parte masculina no pocos desafíos por un quítame allí esas pajas, a menudo con un vaso de más en el cuerpo, tirando si se tercia de un tipo de cuchillo impresionante al que llaman *el flamenco:* etiqueta que me parece esencial para explicar el misterioso nacimiento jergal del término. Así pues, deslumbre en el vestido y maneras, afición a la bulla de cante-baile-toros y habla tintada de *caló* son el catecismo del *majo* dieciochesco, como lo serán también del *flamenco* decimonónico.

Los maestros en el difícil arte de la majeza, enseñan al elemento masculino a hablar un *caló* corrompido, a calarse la montera sobre la ceja, mirar a lo jayán, escupir por el colmillo, liarse el capotón al brazo izquierdo a modo de escudo, como en un grabado de Doré, a brincar con el *flamenco* en la mano y a «pinchar con el alfiler», frutos jergales de época que valen por atacar con el navajón. Muy solicitados, algunos gitanos y muchos gitanoides debían de encontrar en esta actividad de diestro en modales macarenos un *modus vivendi* (como lo será a veces el prestarse para un bosquejo de pintor viajero, y más tarde para una foto a lo *Chorrojumo,* «rey» de los gitanos de Granada) y a buen seguro una manera de pasar el rato con este tipo de pamplinas de *chulo* de redondel, de jaque y de baratero, que fascinaban a muchos *gaché* y a

[29] *AHN, Cons., leg. 4206. Informe citado por A. Gómez Alfaro:* El Expediente General de Gitanos, *Universidad Complutense, Madrid, 1988, págs. 1306-1307 (t. VI). Tesis inédita.*

no pocos extranjeros. La catequesis solía pagarse ya en metálico ya con una «friolera» (unas copas), una merienda o un *fandango* (juerga de cante y baile).

En la práctica, las lecciones del experto se quedaban, las más de las veces, en el esbozo de unos gestos matonescos y la sangre no siempre llegaba al río. Mimetismo de lo marginal, alarde caricaturesco de hombría y de casticismo andaluz, más se trataba para esta disciplinada *Afición* de una manera de gustar por lo vistoso, de *molar* diríamos hoy familiarmente en pura y antigua lengua gitana. En el sainete de Del Castillo *El maestro de la tuna,* se lo precisa el gitano maestro Curro Retranca a su alumno, un señoritín *gachó:* «Mire usté, todos los hombres/ que quisieren tener mala fama/ de jaques, antes de herir/ han de hacer mucha algazara,/ porque así se luce mucho/ y la camorra se agua». También *Pulpete y Bulbeja,* los dos ternes de las *Escenas Andaluzas,* después de mucho floreo y brincos de saltamonte según el arte del baratero, despechados por Doña Gorja, *maja* de rompe y rasga, acaban envainando las navajas sin pincharse y abandonan la taberna, escenario del desafío, más amigos que nunca.

Importante es notar que el honor o el deshonor de estos personajes, no siempre gitanos pero sí agitanados, rueda a menudo por tabernas, bodegones y covachas, que son como la plaza pública en la que, en dimes y diretes, y hasta en coplas, se ventila la mancha de la honra. Al irse cerrando el siglo XVIII, la taberna viene a ser *sancta sanctorum,* espejo donde se mira y refleja desde distintos ángulos, el cantes es uno de ellos, la hombría del *majo* preflamenco, andaluz o gitano-andaluz. Los *cantes flamencos* son «tabernarios en su origen» afirmaba Don Antonio Machado y Álvarez, «Demófilo», desde su mucho saber de aficionado a este género, «el menos popular de todos los llamados populares», y de riguroso folclorista[30].

En los sainetes de González del Castillo muchos de sus *majos* son gitanos bullangueros del barrio de la Viña, que «tiene por patrón a Baco», y de Puerta de Tierra, aunque nunca se les nombra gitanos sino *morenos, gente morena* y por antónimo festivo *gente rubia.* No perdamos de vista a estos «rubios» y recordemos que, durante siglos, el prototipo español de la rubicundez, opuesto en nuestros autores clásicos (Cervantes, Torres Villarroel, Tirso, Gracián,...) a «moruno», «mulato» y «negro», fue precisamente el flamenco de «nación». En *Escenas andaluzas,* «el Solitario» apoda a su gitana bailaora, por voluntad de la Asamblea General, la *rubilla Carmela,* la cual es en su persona un dechado de morenez y de casta. De modo que estas etiquetas, conceptualmente arraigadas en la mente española y formalmente dieciochescas en la literatura andaluza, han de considerarse como eufemismos de un *argot* usado para designar a los gitanos. Sobre todo a partir de la Pragmática de Carlos III (1783), que reitera bajo severas penas la prohibición de nombrarles con el apelativo infamante de «gitanos» o de «castellanos nuevos». Como quiera que los efectos de esta pragmática serán durables, otro tanto ocurrirá luego con el término *flamenco,* que irá desplazando a *majo,* y que en el origen de su empleo jergalizado es sustantivo que denomina al

[30] Cantes Flamencos, *Ed. Cultura Hispánica, Madrid, 1975, págs. 38-39.*

gitano o al que se agitana, antes de pasar a designar un tipo específico de cante y baile andaluces.

Los gitanos gaditanos y porteños de los sainetes de González del Castillo son, por parte masculina, toreros, *chulos* de redondel, taberneros, herreros, carniceros y matarifes, pero también bailadores y guitarreros. Tanto los hombres como las mujeres mezclan en su parla términos de *caló*, seña de identidad del gitano en escena, y gustan de participar o de organizar *fandango*. Este término, registrado por la literatura de viaje desde comienzos del siglo XVIII, ha evolucionado semánticamente, de suerte que de «baile de pareja», o de parejas, pasa a señalar no sólo un tipo de baile sino también «juerga», «sarao», «fiesta de bulla», «jollín», «jaleo» andaluz, donde se canta y baila con cierta diversidad y se bebe a discreción.

Del carácter de desorden y acometividad que esta danza tuvo frecuentemente en los pueblos de la América española derivó el sentido de «pelea», «trifulca», de la voz *fandango* en el español de América, la cual designa, en primer lugar, una fiesta con baile. En 1748 un viajero prestigioso, Antonio de Ulloa, apuntaba estos datos sobre el *fandango* bailado en la América colonial: «Los *fandangos* vulgares del populacho consisten principalmente en mucho desorden de bebida de aguardiente y vino, a que siguen indecentes y escandalosos movimientos, de los cuales se componen las piezas de danza». Los resultados funestos de tal fiesta parece que determinaron al virrey Vértiz a prohibirla, según bando dado en Buenos Aires en 1770: «que no se permitan *fandangos,* que en los días señalados suelen formarse en casas que se alquilan para este fin, por los arrabales de esta ciudad, por resultar fatales consecuencias de heridas y muertes»[31].

Una «seguidilla jocosa de carácter de *majos*», que así la titula en 1802 Juan Antonio de Iza Zamácola, «Don Preciso», dice: «Estuve la otra noche/ en un *fandango,* / donde había un potage/ de dos mil diablos:/ había mil gentes/ de todos estados,/ y una mescolanza/ de altos y bajos:/ esto era en la sala,/ que en los demas quartos/ no andaban las cosas,/ de aquello mas claro (...). Mas yo esperaba/ que se acabase á palos/ toda esta danza:/ porque iban las cosas de tan mala data,/ que cada uno hacia/ lo que le petaba...»[32].

Anécdota histórica es ésta acaecida en Lorca el 14 de mayo de 1824. Un Alcalde de Barrio encarcela a dos gitanos sospechando que están involucrados en la muerte de un soldado realista ocurrida poco antes de esa fecha; las sospechas resultan infundadas y el Corregidor libera a los detenidos, condenándoles a pagar los gastos de la carcelería. El Alcalde declarará textualmente en el expediente «que tuvo noticias positivas de que en la casa molino harinero que llaman de la Sierra y corre a cargo de Cristóbal Pérez, había UNA GRANDE REUNION DE GENTE CON BAILE y función, por lo que, y con el antecedente de que en noches pasadas hubo otro FANDANGO en aquel punto, donde se dieron algunos vivas a Riego, para remediar iguales o mayores excesos, determinó pasar al indicado sitio»[33]. No conozco mejor ni más concisa definición de lo que por *fandango* o fiesta de jaleo se entiende en las primeras

[31] Poetas gauchescos: Hidalgo, Ascasubi, Del Campo, *edición de E.F. Tiscornia, Losada, Buenos Aires, 1945, pág. 295.*

[32] Colección de las mejores coplas de seguidillas, tiranas y polos que se han compuesto para cantar á la guitarra, *(facs. de la ed. de 1802), Ed. Candil, Jaén, 1981, t. II, págs. 400-401.*

[33] *Archivo Municipal de Lorca (sala 3), Legajo monográfico sobre Gitanos.*

décadas del siglo XIX, con una asistencia, como vemos, de marcado talante liberal.

En los sainetes de González del Castillo, nuestro «viajero de barrios», esta reunión tiene un marco indefectiblemente ciudadano. Juerga muy *flamenca* ya, me atrevería a decir, se organiza las más de las veces en casas privadas, otras en las tabernas de Puerta de Tierra y Barrio de la Viña, barrios de solera gitana a los que aludirán ulteriormente multitud de coplas del *cante flamenco.* La taberna del Chato se cita en varios sainetes como una de las más solicitadas. Los asistentes se sientan en sillas formando corro o semicírculo cuando no bailan. Se cantan y bailan *seguidillas* y *tiranas* y, se baila el *cachirulo,* las *boleras,* el *chandé,* y se toca y baila el *fandango.* Pero cuando hay gitanos o son gitanos los que organizan el sarao se cantan *playeras,* y se canta y baila especialmente el *ole* y el *zorongo* (este último acompañado siempre de palmas y pespunteado por la fórmula exclamativa *¡ay zoro, zoro, zorongo!),* bailes que se consideran de más bulla y que el corro jalea con pasión. Cuando no hay vihuela o guitarrilla la asistencia «hace el son» con la boca y las palmas.

Respecto a las *seguidillas,* Iza Zamácola señala por estas mismas fechas de 1800, que existe ya entre el bajo pueblo una manera desviante de cantar la seguidilla tradicional: «forzando la voz á que salga de sus quicios, y admitiendo la extravagante manía de amontonar gorgeos y gorgoritos violentos, como si en ellos se cifrase la belleza de nuestra musica, hace decaer su mérito hasta el desprecio; porque ¿quién habrá que pueda sufrir con paciencia á un hombre de estos, que sudando á chorros se arranca los botones del cuello de la camisa para dar mayores gritos? ¿Quién puede resistir aquel continuo castañeo de la mandíbula inferior quando canta? ¿Quién puede oir sin desazonarse aquellos furiosos relinchos, con los quales se está desgañitando el infeliz horas enteras?»[34] Este estilo «de botón gordo» y «rebuzno de asno», que alarma al purista Don Preciso, va a llamarse en las juergas de corrillo, descritas por los viajeros románticos, «cantar agitanado» y «a la gitana», que por las mismas fechas vecinea con la locución «a lo *caló*» registrada por primera vez (finales del XVIII) en los sainetes de González del Castillo.

La juerga fandanguil es no sólo tema escénico frecuente en González del Castillo, sino hasta argumento de su sainete. En ella aparecen personajes presentados como «tocadores» profesionales. Es el caso de Juan el Pelao, el «guitarrero» que anima el *fandango* en casa del tío Perico el Canario en el sainete *Los zapatos,* o de Blas Perilla en *El soldado fanfarrón.* Profesionales del baile, gente que «levanta figura», en expresión del sainetero, por ejemplo Tomasillo Barriga acompañado a la guitarra por Sebastián el Guitarrero en *Los majos envidiosos.* Tomasillo Barriga es estrella del zapateado, a quien un quisquilloso entendido acusa sin embargo de infringir la norma del arte por «sacar de rabadilla seis dedos/ más de lo que es regular». La primera característica de estos corrillos es su nocturnidad, y su carácter privado y selectivo ya que no acceden a ellos sino gente expresamente invitada o conocida. En estas juergas, en las que siempre hay uno o dos cancerberos para cortar el paso a

[34] Op. cit., *t. I, págs. 21-22.*

los extraños, «en no siendo conocido/ no abra usté a nadie» suele recomendárseles, «porteros» se les llama en los sainetes, participan *trigueñas* y *gente rubia,* es decir, gitanos. El habla *caló* identifica a estos personajes de sainete como individuos del grupo gitano. A veces son ellos, una familia o un único individuo, los sostenedores de la juerga o *fandango.*

Las «trigueñitas», es decir, las gitanas, tienen una gracia muy particular en el «meneo»: «Se arma el jaleo;/ se araña la guitarrilla,/ comienza el repiqueteo/ de los palillos y sale/ a todo trapo ese cuerpo/ dando continuos balances,/ levantando y sumergiendo/ toda la popa, de modo/ que para tener los huesos/ tan süaves es preciso/ que se los unte con sebo». Lo mismo ocurre con el personaje de la Lorilla, gitana del sainete *La feria del Puerto:* «¿usted la ha visto bailar el *zorongo?* [pregunta el gitano Curro]... Ea!/ si cuando lo baila, aboba!/ Y lo mismo ella maneja/ su cuerpo cuando lo baila/ que si corriera tormenta/ un barco». Algunas «trigueñitas» enseñan a bailar a las señoritas de buena familia el *ole* y el *zorongo* principalmente.

Dos metáforas recurrentes, «barco» y «cedazo», pintan en multitud de textos literarios el cuerpo bailante de la mujer, sobre todo si es gitana, de la cintura para abajo, y nuestros viajeros aluden, escandalizados o fascinados, a ese zarandeo del trasero que en *Romaní,* lengua-base de los gitanos de Europa, se expresaba y se expresa con el verbo *bolevav,* «retorcerse», el cual, de haberse conservado en *caló* (quizá sobrevive en formas de oscura filiación) habría dado fonéticamente un *bole-ar* o hasta un *bulear,* por influencia de *bul,* «trasero», «culo», que muy probablemente es el único y feliz culpable de la *bulería.*

En resumidas cuentas este *fandango* andaluz aparece como un magma primero, al calor del cual, amparadas en su ruedo liberador y cerrado, payo y gitano, van perfilándose con empeño cada vez más normativo y vedetista, rozándose unas con otras hasta decantarse e imponerse con identidad propia, formas de baile y cante preflamencas.

★

Durante el período romántico, dentro del repertorio folclórico gitano-andaluz, documentados y algunos descritos por los viajeros, aparecen, además del clásico trío *fandango-bolero-seguidillas,* el *zorongo* y el *ole* principalmente. Pero también el *manguindoy* y la *chinga* (dos bailes con etiqueta *caló),* la *cachucha,* el *vito,* el *jaleo,* el *jaleo* de Jerez, la *rondeña,* la *caña*..., son etiquetas señaladas por los viajeros en las cuatro primeras décadas del siglo XIX.

Dentro de lo que éstos suelen denominar genéricamente *seguidillas,* el marqués de Custine retiene, antes de 1830, los hondos suspiros y el «ayeo» con que los cantadores salpican los versos de algunas coplas que ha escuchado en Cádiz, durante una juerga nocturna en casa de una familia de aristócratas ingleses. Entre las actuaciones de cante y baile que presenció, Custine describe la de una pareja de gitanos: «Al comien-

zo del espectáculo, la mujer había acompañado la voz y el gesto de su hombre que cantaba la quejumbrosa tonada de los gitanos condenados a suplicio. Ella cantó con notas monocordes, y una voz áspera y gangosa»[35], modalidad que este viajero encuentra crispante.

Algunos cuadros de danza gitana sin título particular son descritos con detalle, como éste cuyo marco es un pueblecito de Sierra Morena. El ayuntamiento de Córdoba organizada una fiesta para agasajar a la familia del desterrado duque de Montpensier, al que acompaña, huyendo también del París revolucionario, el viajero Antoine de Latour. Es el mes de mayo de 1848: «... al primer ruido de guitarras respondieron las castañuelas. Una gitana avanzó en medio del espacio que el respeto había dejado libre entre los infantes y el público; después una segunda; más tarde una tercera; llegaron así hasta diez. Se hicieron rogar antes de dar comienzo al baile; sobre todo una muy joven, la más bella, de andar indolente y ojos melancólicos. En las facciones de estas mujeres reconocí las líneas del tipo egipcio, y en su danza, algo monótona, cierta semejanza con las almeas. Estaba lejos de lamentar que las pobres gitanas no llevaran sus oropeles oficiales. Tendría muchas ocasiones de verlas así; pero en esta escena improvisada prefería la simplicidad original de sus trajes de colores vivos. Nada más sencillo que sus danzas: dos de ellas se separan, mientras que las otras, agrupadas a distancia, se preparan a acompañarlas cantando y haciendo palmas. Mientras recitan alguna larga historia de amor en un idioma que poca gente comprende hoy, las que están en escena dan vueltas sobre ellas mismas levantando los brazos, tomando actitudes diversas, unas vivas y apasionadas, otras muy lánguidas, y todo ello con miradas que parecen buscar entre los espectadores la de alguno que responda, impresionado por sus caprichosos movimientos. La que se siente fatigada deja de bailar y vuelve al grupo de las demás; al instante otra la reemplaza, y todo continúa sucesivamente»[36]. Este juego femenino de la mirada, que reclama la complicidad del espectador, juego de comunión, sensualidad y desafío, es señalado por los viajeros como característica de la danza gitano-andaluza.

Refiriéndose al baile y atuendo de la bailadora de *zorongo*, uno de los bailes favoritos de las gitanas, escribe un viajero francés hacia 1820: «Es realmente primoroso; coturno de tafilete rojo, basquiña de franela blanquísima, sembrada de mil lunares bordados de seda variopinta; blusa de satén o de terciopelo azul con profusión de encajes y recargada en los hombros, talle y mangas de multitud de botoncillos a modo de filigrana; cabellos naturales, ancha peineta de marfil, plantada en lo alto de la cabeza, donde va fijado el elegante *zorongo* o velo de muselina de Indias que cae con leves ondulaciones hasta los pies, envolviendo a la bella que lo luce en los vapores de una nubecilla. Este famoso *zorongo*, tan mencionado en España, lleva atada contra la peineta un grueso nudo de anchas cintas de satén rojo, y en la parte baja un segundo nudo más pequeño que el primero. Así ataviada, muestra sus encantos bailando la danza que lleva el mismo nombre que el velo»[37].

[35] L'Espagne sous Ferdinand VII, *Paris, 1838, t. III, pág. 32.*

[36] Viaje por Andalucía de Antonio de Latour en 1848, *Ed. Castalia, Valencia, 1954, pág. 35-36.*

[37] Théâtre de la guerre..., *pág. 143.*

En 1840 Théophile Gautier visita Granada: «Algunas calles desiertas y medio ruinosas del Albaicín están pobladas por gitanos más ricos o más sedentarios. En una de esas callejuelas vimos a una niñita como de ocho años, enteramente desnuda, ejercitándose en bailar el *zorongo* sobre el empedrado. Su hermana, macilenta, descarnada, con ojos de brasa en un rostro de limón, se acurrucaba en el suelo a su vera; tenía una guitarra sobre las rodillas y, rascándole las cuerdas con el pulgar, tocaba una música semejante al ronco chirrido de la cigarra. La madre, ricamente vestida y con la garganta cargada de abalorios de cristal, marcaba la cadencia con la punta de una zapatilla de terciopelo azul que sus ojos acariciaban complacidos»[38].

Pero el baile más traído y llevado en la literatura de viaje durante los cuatro primeros decenios del pasado siglo es sin duda alguna el *ole*, mencionado junto con la *chinga* por Amade, antes de 1820, como «danzas indecentes del populacho»[39]. Hacia 1830 el marqués de Custine lo vio bailar en Cádiz con acompañamiento de castañuelas y se siente fascinado por su plasticidad sencilla, a la vez elegante, primitiva y sensual hasta el punto de hacerle olvidar que la esbelta gitana que lo baila es tuerta[40]. Estébanez Calderón lo cree sucesor legítimo de la *zarabanda*, danza de origen morisco, asegura, que hasta muy tarde formará parte del repertorio de los gitanos: «baile que provocó excomuniones eclesiásticas y prohibiciones de los consejos... y que, si al parecer moría, volvía a resucitar, tan provocativo como de primero»[41]. En 1846 Dumas padre describe un *ole* que ha visto bailar en Sevilla, con acompañamiento de guitarra gitana, en una juerga privada a la que asiste con su hijo Alexandre y con los pintores viajeros Giraud y Desbarolles: «El *ole*, señora, es una de esas danzas que la censura española no permite bailar en el teatro». Lo que debe de escandalizar la pudibunda susceptibilidad de los censores no son las posturas corporales, opina Dumas, sino quizás el cante mismo, su ritmo y los agudos silbidos que acompañan la danza. El baile es esbozado como «un conjunto de movimientos altivos y voluptuosos a un tiempo, indescriptiblemente provocativos» en los que reside todo el encanto del mismo. Él lo ha visto bailar a una bailadora en un espacio exiguo sembrado de sombreros de los espectadores, que la ejecutante sortea con pasmosa maestría y con los que juega a su capricho «en medio de un círculo que podía tener apenas ocho pies de diámetro. Los primeros espectadores estaban sentados, los otros de pie, escalonados por filas de estatura; la estancia presentaba el aspecto de un ancho embudo de cabezas, las últimas tocaban el techo, las primeras quedaban a la altura de la cintura de la bailadora»[42]. Por cierto que esta danza no figura en el reciente *Diccionario Enciclopédico Ilustrado del Flamenco* [43], a pesar de ser una forma aflamencada mencionadísima, y solicitada desde muy temprano en los corros festeros junto con el *zorongo*, al que, por el contrario, sí se ha dado entrada en dicha obra.

Según Richard Ford el *ole* de los andaluces es la misma danza que la llamada *romális* por sus gitanos. En el diccionario de *caló* de Luis de Usoz y Río, que publiqué hace unos años en Francia[44], esta *romális*, también citada por George Borrow, figura como *romális lon*. La primera etiqueta, *romális*, no es otra cosa que el vocativo

[38] Voyage en Espagne, *Paris, Farré, pág. 179.*

[39] *E. Fernández Herr,* op. cit., *pág. 311.*

[40] Op. cit., *pág. 37 y ss.*

[41] Escenas andaluzas, *vid. «El bolero» y «Un baile en Triana».*

[42] Alexandre Dumas illustré («Impressions de voyage: de Paris à Cadix»), Paris, A. Le Vasseur, págs. 105-106.

[43] *Ed. Cinterco, Madrid, 1988, 2 vols.*

[44] *M. Torrione,* Diccionario caló-castellano de Don Luis Usoz y Río, un manuscrito del siglo XIX, *collection Marges, n.º 1, Université de Perpignan, 1987.*

gitano, plural en este caso: *romále*/ «eh, gitanos!», frecuente forma exclamativa y apoyatura en los cantares de los *Rom Kalderaš*, gitanos caldereros de Europa. Cantares a los que se refiere Bernard Leblon en su reciente libro sobre música cíngara y *flamenco*[45], parangonando algunas de sus formas con el cante gitano-andaluz. La segunda etiqueta, *romális lon*, significa en *caló* la «sal» *(lon)* o el «salero» de los *Roma*, y más llanamente «sal gitana» o «salero gitano». Esta *romális* parece haber sido tipiquísima entre los gitanos del sur de España, su danza podríamos decir, bailada a menudo en bodas y festejos familiares. En *Gitanos de la Bética*[46], José Carlos de Luna define la *romalís* como «danza de los casados o *roas*» *(ro = rom)*, emparentada con las que los gitanos extremeños, también de origen bético, denominan *quelomandiños*, «baile de los solicitantes o pretendientes» y *romandiños*, «baile de esposos». *Quelar*, y en caló antiguo *queilar*, significa «bailar». *Romandiñarse* es «casarse», «tener *rom*», hombre gitano. Cronológicamente, la más temprana estampa de viaje de esta *romális* o *romalís* es la de nuestro anónimo y ya citado visitante británico, amigo de Bright, dentro de una detallada descripción de los festejos que siguen a una boda de gitanos andaluces adinerados, celebrada a la usanza tradicional: «De regreso de la iglesia, siéntase la novia en un extremo de la estancia con las muchachas solteras a su lado; el novio a la derecha y el padre y la madre, o los que hacen sus veces, a la izquierda. La parte masculina de la compaña queda en pie por los rincones cantando y tocando la guitarra». Sigue, hacia la una de la tarde, precisa el autor, la secreta ceremonia del *dicló*, durante la cual dice que el elemento masculino arma gran algarabía de silbidos fuera de la recámara y las jóvenes golpean la puerta cantando coplas de este corte: «*Abra su mercé la puerta señor Joaquín/ que le voy á su mercé a poner/ un pañuelito en las manos/ que tienen que llorar toítas las callís*»[47]. Datando de 1816, no creo equivocarme al decir que es ésta la más antigua *alboreá* puesta en boca de gitanos. El jaleo nocturno propiamente dicho se inicia subiendo a los recién casados a una mesa sobre la que la novia baila, mientras la compañía, echando al suelo montones de golosinas obsequiadas a los desposados, baila también y grita «¡viva la honra!». A continuación comienza el jaleo y la asamblea come, bebe, baila y canta hasta muy entrada la noche. Entre veinte y veintitrés años más tarde, Borrow describe, en calidad de testigo ocular, fragmentos de una boda de gitanos andaluces y recoge el momento más singular de la fiesta, reservado para la noche, en que la compañía, tras haber cantado, bebido y comido durante todo el día, se desmadra bailando sobre una espesa capa de dulces y yemas que ritual e intencionadamente ha sido esparcida por el suelo: «A una señal dada, el novio y la novia se arrojaron dentro del cuarto bailando *romális*. Casi no hay palabras con poder bastante para dar una ligera idea de la escena. En pocos minutos, los dulces fueron reducidos a polvo, o más bien a barro, y los bailarines quedaron emporcados de azúcar, frutas y yemas hasta las rodillas. Todavía se hizo más espantosa aquella diversión de locos. Los hombres daban grandes saltos, relinchaban, rebuznaban y cacareaban; mientras las gitanas restallaban los dedos como ellas saben hacerlo, más ruidosos que castañuelas, retorcían sus

[45] *Universidad de Cádiz, 1989 (facs. de la ed. de 1951), pág. 241.*

[46] *José Carlos de Luna:* Gitanos de la Bética. *EPESA, Madrid, 1951.*

[47] *R. Bright*, op. cit., *appendix, págs. LXXII-LXXIII.*

formas en toda suerte de posturas obscenas y proferían palabras que por abominables no pueden repetirse. En un rincón de la sala bailoteaba Sebastianillo, un gitano expresidiario de Ceuta, aporreando furiosamente la guitarra...»[48].

También Merimée habla en dos de sus cartas de la *romális* de los gitanos y dice haberla visto bailar en Granada y en el sevillano barrio de Triana, sobre dulces y yemas: «Un lujo que las gitanas se dan de buen grado, si se les paga»[49]. Entre los recuerdos de su estancia en Sevilla, de 1830 a 1833, Richard Ford hablará años más tarde de la *romális*, bailada por las gitanas en una escena típica de la nocturna juerga trianera, que se celebra de puertas adentro y dura hasta la madrugada: «El baile, que es muy semejante al *ghowasee* de los egipcios y al *nautch* de los indios, se llama el *ole* entre los españoles y el *romális* entre sus gitanos; el alma y la esencia de él consiste en la expresión de cierto sentimiento, que no es ciertamente de carácter sentimental o correcto. Las mujeres, que parecen no tener huesos, resuelven el problema del movimiento continuo..., pues todo el cuerpo toma parte de la pantomina y tiembla como la hoja del álamo». Los expectadores, sigue describiendo Ford, «llevan con media cadencia el compás con las manos, y, en las pausas, aplauden con gritos y palmoteos». En los intermedios de la juerga, entre vino, anisado y alpisteras «la *caña*, que es la verdadera *gannia* o canción árabe, se administra como un calmante por algún hirsuto artista, sin faralaes, botonaduras, diamantes o guantes de cabritilla, cuyas coplas tristes y melancólicas, siempre empiezan con un *¡ay!*, un suspiro o grito en tono muy elevado. Estas melodías morunas, reminiscencias de otros tiempos, se conservan mejor en los pueblos serranos de cerca de Ronda»[50]. A veces, señala Ford socarrón, la fiesta degenera en gresca y resulta alguna cabeza rota, cosa que en la jerga metafórica de estos corrillos se llama «la cuenta del gitano».

Por cierto, no todos los viajeros del ciclo romántico nos han dejado imágenes coloristas y apasionadas de los bailes gitanos. Alexis de Valon pinta más bien un cartón goyesco al describir una zambra granadina hacia 1849: «Cierta noche... fui a ver un baile de gitanas. ¡Dios les preserve del olor que allí respiré!. Una docena de hembras atroces... tan sucias como horrendas, con perfiles de cabra y manos de murciélago, ejecutaron ante nosotros... no sé qué danza impúdica, mucho más repulsiva que voluptuosa. ¡Ah! señor Victor Hugo, señor Merimée, díganme que la Esmeralda y la Carmen no eran gitanas granadinas»[51].

★

Para concluir este recorrido literario, hablemos brevemente de *flamenco*. No ya de ese flamenco de «nación» que circulaba por las calles andaluzas, mencionado también por nuestros viajeros en sus recorridos, sino de un tipo también pintoresco y de extraña parla, pero no de Flandes sino de la tierra de María Santísima, andaluz o gitano-andaluz.

El término *flamenco*, referido a tipo humano, sólo lo registra un viajero británico: George Borrow. En el primer capítulo de su libro *Los Zíncali*, cuyos materiales espi-

[48] Los Zíncali (los gitanos de España), *trad. de M. Azaña, Turner, Madrid, 1979, págs. 173-174.*

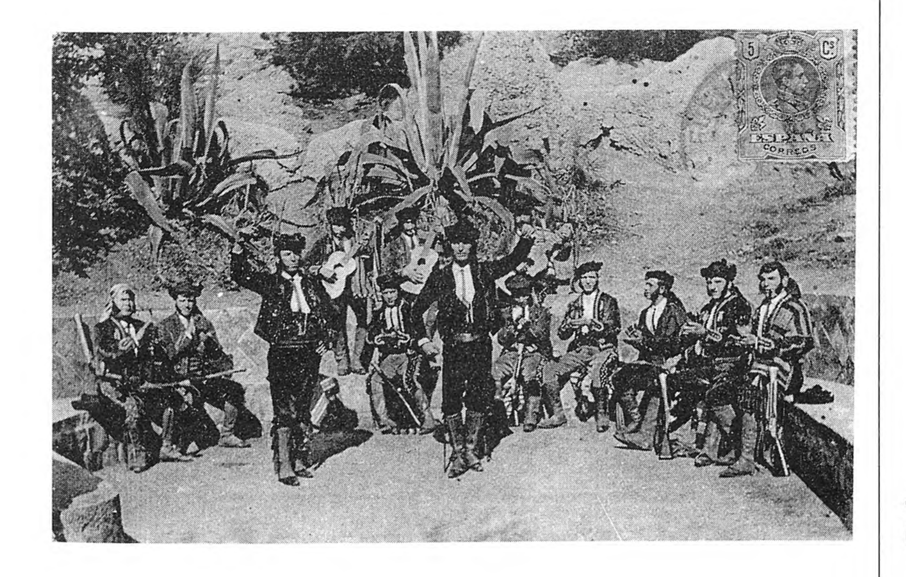
[49] Correspondance générale, *Paris, Le Divan, 1941-1963, t. X, pág. 156.*

[50] Las cosas de España, *Turner, Madrid, 1988, págs. 357-358.*

[51] *L.F. Hoffmann,* Romantique Espagne, *P.U.F., París, 1961, pág. 124.*



La *Rosica* y la *Golondrina* camino del Sacromonte. Fotografía anterior a 1920 (Col. M. Torrione)



Tarjeta postal (1900) (Col. M. Torrione)

gara entre 1836 y 1840, dice: «Gitanos o Egipcios es el nombre con que, por lo común, se ha conocido en España, así en épocas pasadas como en el presente a los que en inglés llamamos *gipsies*, pero también se les ha dado otros varios nombres, por ejemplo, Castellanos Nuevos, Germanos y Flamencos... El apelativo de flamencos con que al presente se les conoce en varias partes de España no se les habría dado nunca, probablemente, a no ser por la circunstancia de llamárseles o de creérseles germanos, ya que germano y flamenco son considerados como sinónimos por los ignorantes»[52]. Estos fragmentos son conocidos y los citan, al menos, Ángel Álvarez Caballero en su *Historia del cante flamenco*[53] y José Mercado en *La seguidilla gitana*[54], pero partiendo de la traducción de Manuel Azaña, que no es versión íntegra del original inglés. A mi entender, lo más interesante del libro de Borrow no reside en esta afirmación tan discutible, por cuanto si a los gitanos se les denominaba vulgarmente *flamencos* en varias partes de España, desde luego hasta hoy nadie tiene pruebas textuales de que así fuera, y en toda averiguación lingüística hay que atenerse, al remontar el tiempo, a fuentes escritas, históricas o literarias, para probar de modo contundente. A los gitanos, y pseudogitanos, sólo parece habérseles llamado *flamencos* en Andalucía. Y esto muy tardíamente. Lo cual no impide que, de modo esporádico, en algún otro punto de España, Borrow pudiera oírlo entre hablantes de origen andaluz. En 1637, por citar un ejemplo que sin alejarnos del folclore nos sitúe fuera de nuestra cronología viajera, dentro del programa de festejos celebrados en Madrid con motivo de la elección del Rey de Romanos, a los que asiste Felipe IV, figuran danzas de portugueses ejecutadas bajo los balcones del Buen Retiro y otras «a lo flamenco, a lo vizcaíno, a lo catalán, a lo castellano y a lo gitano»[55]. Por lo tanto, pese a lo que este autor asegura, Flamenco y Gitano son inequívocamente, al menos en tierras castellanas, individuos de distinta «nación».

Pero más interesantes que las palabras de Borrow, tal vez fuente misma de su aseveración, me parecen dos coplas que nadie ha citado nunca. Ambas entran en el apéndice del segundo volumen de su libro *The Zincali*, me refiero ahora a la edición príncipe inglesa[56], titulado *Ryhmes of the Gitanos*. Manuel Azaña sólo recogió en su traducción castellana un ramillete de estos cantarcillos con la etiqueta «Poesías de los Gitanos», omitiendo, entre otros, los dos más interesantes para la historia de lo *flamenco*. Así dice la primera copla: «Si yo no t'endicára/ en una semana/ como aromáli *Flamenca de Roma*/ me rincondenára». Es decir: «Si yo no te viera en una semana, ¡como que soy gitano!, Flamenca de Roma, me recondenara». Y la segunda: «*Flamenca de Roma*/ si tú sinàras mía/ te metiéra entre viere/ por sari la vida». Es decir: «Flamenca de Roma, si tú fueras mía, te metiera entre vidrio(s), por toda la vida». Un término próximo a este «viere», alusivo a la fragilidad de la mirada, aparece también en una *soleá* de tres versos y en una *seguiriya* gitana de los *Cantes Flamencos* recogidos por Antonio Machado y Álvarez: «veriera». Según «Demófilo» se trata de una alteración fonética de «vidriera«[57].

[52] Ed. cit., *pág. 19.*

[53] *Alianza Editorial, Madrid, 1981, pág. 134.*

[54] *Taurus, Madrid, 1982, págs. 52-53.*

[55] Cartas de algunos padres de la Compañía de Jesús sobre los sucesos de la Monarquía entre los años de 1634 y 1648, *t. II, págs. 63-69 (en* Memorial Histórico Español, *t. V, Imprenta Nacional, Madrid, 1862), texto con amplia referencia a estos festejos en Gómez Alfaro:* El Expediente.., *t. I, n. 118.*

[56] The Zincali, or an account of the Gypsies of Spain, *London, Murray, 1841.*

[57] Ed. cit., *págs. 81 (copla n.º 158) y pág. 171 (n.º 63).*

También Merimée, en el tercer capítulo de *Carmen*, obra publicada por vez primera en 1845, pone esta *Flamenca de Roma* en labios de su gitana. Por supuesto que por aquellas fechas había devorado, lo dice él mismo en su correspondencia, los dos libros del viajero Borrow sobre España: *The Zincali* y *The Bible in Spain.* Además, durante los años de su primer viaje y farándula por Andalucía en 1830, Merimée había tenido por maestro de lengua gitana de España al mismísimo Don Serafín Estébanez Calderón, su fiel amigo, tan entendido en las «cosas de Egipto» y que hablaba como un experto la lengua de los *calé.* A través de las epístolas de Merimée a amigos íntimos y a eruditos (Estébanez Calderón, Eugenia de Montijo y el etnólogo Gobineau, entre otros), sabemos que Merimée estudió durante años la lengua de los gitanos de Europa, que los buscó en sus viajes y se relacionó con ellos. Estébanez, además, introdujo a Merimée en aquellos pintorescos guetos del tiempo, aquellas barriadas andaluzas en las que se agitaba la coloreada turbamulta de los gitanos. De no haber ardido su biblioteca y muchos de sus manuscritos tal vez dispondríamos hoy de una información escrupulosa sobre el habla y el folclore gitano-español. Merimée era exigente en materia de lenguaje. Entre otros documentos dice poseer una vasta colección de seguidillas gitanas recolectadas por él mismo en Andalucía[58] y que desaparecerán en el incendio de su casa materna.

Pero volvamos a las coplas de *The Zincali.* En carta a su madre, Borrow dice haberlas recogido a primeros de enero de 1836 en Extremadura[59]. Se las dictaron gitanos oriundos de Andalucía, esquiladores probablemente. La traducción en inglés que propone para esta *Flamenca de Roma* es «Flamenca of Egyptian race», o sea «flamenca de raza (o casta) gitana». La voz *Roma* evoca al mismo tiempo la ciudad del Papa, tan frecuente en la lírica popular andaluza y en las rimas del *cante flamenco:* «A Roma se va por bulas/ por tabaco a Gibraltar...», y «tengo una novia que vale/ más que la gente de Roma...» dicen las coplas. Estébanez Calderón habla de las «pavitas de Roma» como de un paso de baile perfectísimo en su gitana, la «rubilla Carmela», toda una *flamenca* ya de depurada técnica bailaora. Esta «gente de Roma», en la literatura clásica «gente de Egipto», son los gitanos o *Roma,* «los Hombres (gitanos)», como se autodenomina en Europa y como los españoles que conviven con ellos en los barrios antiguos, o que los frecuentan, oyen que se nombran entre sí. Estos mismos *Roma* hablan *romaní* o *romanés,* lengua gitana, lo que en argot español decimos hoy, corrompida o festivamente, *rumano.*

Por mi parte, creo muy posible que la voz *flamenco,* usada para designar al gitano, y que ha sido objeto de tantas teorías y especulaciones, formara parte de un argot cerrado cuando Borrow anotó estas coplas, a juzgar por la lentitud con que se irá vulgarizando su uso en los textos literarios y concretamente en el sainete, que es el pulso del pueblo y el mejor terreno para el estudio de todas las jergas. Recordemos que González del Castillo, cuyo conocimiento del habla popular de Cádiz resulta más que evidente, no lo emplea en ninguno de los suyos. Tampoco «El Solitario» en sus

[58] Correspondance..., *t. IV, pág. 467.*

[59] *W.I. Knapp,* Life, writings and correspondence of George Borrow, *London, Murray, 1899, t. II, pág. 284.*

Escenas andaluzas, en las que cada línea encierra un mensaje de españolismo, andalucismo y gitanismo, y no sólo una lección de estilo purista y añejo.

Por otro lado, en las dos coplillas gitanas de Borrow esta *flamenca de Roma* parece lógicamente oponerse a otro tipo de *flamenca.* ¿A la flamenca de Flandes simplemente?, ¿a un tipo de flamenca pseudogitana? Hay que decir que, hasta ahora, el único *flamenco* que aparece en los textos, desde el último tercio del siglo XVIII, es el navajón así llamado. El *flamenco* es símbolo y atributo de la gente cruda, gente del bronce o de la veta brava, del *majo* y gitano, del muy hombre, así como de todo aspirante a tales resonancias, en una Andalucía de marco suburbano y tabernario. Antes de finalizar el siglo XVIII, González del Castillo emplea reiteradamente el término *flamenco* en su acepción de «cuchillo», pero en ningún momento de «gresca o reunión festiva con cantos y bailes», como afirma Caballero Bonald en *Luces y sombras del Flamenco*[60]. En una graciosa réplica puesta en boca del *Soldado fanfarrón,* Del Castillo metamorfosea esta arma impresionante transformándola en un individuo. Muy alarmada la tía Juana explica a un cabo de barrio que pregunta a qué viene tal remolino de gente en las ventanas: «El melitar, que sacó,/ para mi esposo, un *flamenco*». A lo que el militar replica: «Ni un francés ni un italiano he sacado yo». Aludiendo a las otras dos colonias extranjeras más numerosas por aquellas fechas en Cádiz, el personaje escurre el bulto y hace olvidar el navajón que se transmuta y confunde con un tipo humano. No deja de resultar interesante que el primero en utilizar este registro de *flamenco* sea un autor gaditano, poniéndolo precisamente en boca de sus *majos* más dados a la taberna y a la copla. Algo así como si el hilo de Ariadna quisiera orientarnos cronológicamente hacia un primer uso jergal anclado en el habla de Cádiz y sus puertos. A título indicativo quiero recordar, además, que en el momenclator de las calles del Cádiz de las Cortes figuran varias llamadas, supongo que desde antiguo, «Calle de Flamencos», «Calle de Flamencos Borrachos», etc..., las cuales parecen bien surtidas de posadas y tabernas[61], adonde quizás algunos flamencos de Flandes, pero no sólo, acudían por aquellos principios de siglo en que apretaban los franceses, a beber y a espantar penas cantando, o a distraer las de los demás con alguna función muy *flamenca* ya.

Este cuchillo, tan grato a una categoría de andaluces, llega desde Hamburgo a los puertos de Cádiz por cajas, de esto ha quedado constancia en el Archivo Naval de la ciudad, y se exporta en gran cantidad a las colonias de América. De los envíos a Indias de este *flamenco* buscadísimo informa a partir de 1801 el *Telégrafo Mercantil,* primer periódico de Buenos Aires[62], y hasta la poesía gauchesca nos da noticias de su uso y abuso. Así rezan unos versos de Estanislao del Campo escritos en 1866: «Cuando a usté un hombre lo ofiende,/ ya sin mirar para atrás,/ pela el *flamenco* y sas! tras!/ dos puñaladas le priende»[63]. Este poeta criollo no es el único en utilizar, con esta acepción de «faca», el término *flamenco,* que también aparece en la temática gauchesca de autores como Lángara o Lussich.

[60] *Algaida Editores, Sevilla, 1988, pág. 11.*

[61] *R. Solís,* El Cádiz de las Cortes, *Alianza Editorial, Madrid, 1969, págs. 137-138.*

[62] Poetas gauchescos..., *págs. 321-322.*

[63] Ibíd., *pág. 289.*

Cuando la moda del flamenquismo invade España, y llega hasta el nativo rincón galaico de doña Emilia Pardo Bazán, nos dice esta escritora aludiendo a lo que le parece ser representativo del tipo aflamencado: «En Marineda ya se llena la plaza y se calientan los cascos igual que en Sevilla o en Córdoba. Los cafés flamencos hacen furor; los cantaores traen revuelto al sexo masculino; se han comprado cientos de navajas, y lo peor es que hacen uso de ellas»[64].

Los viajeros del período romántico solían comprarse el navajón, espantados algunos de que se vendiera con la facilidad de un panecillo en la tierra andaluza, donde el «solano que sopla de África y de Egipto», en opinión de los antiguos, «enajena el ánimo y predispone al crimen», y si técnicamente no saben nombrarlo sí lo describen y a veces lo lucen como complemento del traje de *majo* que se calzan en cuanto pisan Andalucía. Estébanez explica con sorna en *La feria de Mairena:* «Los ingleses y otros extranjeros que vienen a visitar la feria desde Gibraltar y Cádiz son los primeros en someterse a tal costumbre... Esta sumisión los hace agradables a la gente cruda, quien los adopta desde luego para la taberna y para la fiesta». Varios pasajes de las *Escenas andaluzas* describen el temible y visible *flamenco* que, casi como un miembro más, llevan los hombres sujeto contra el riñón. En *Gracias y donaires de la capa,* cuando el personaje de Capita explica su estilo de ataque: «me pondría en esta positura —y se abría de patas— delante de él, metiéndole la capa por los ojos, levantada en alto como debe estar el pabellón de España, y asestaría a los costillares con este alfiler que siempre me acompaña —y en esto blandía, en efecto, un ancho y luciente *flamenco* de puro acero, objeto artístico salido de las manos del tío Matute, de Tolox». O cuando *Pulpete y Bulbeja* se desafían, tras cantar un par de coplas en la taberna a modo de réquiem amistoso: «se desnudaron las capas con donoso desenfado y desenvainaron para pinjarse cada cual, el uno un *flamenco* de tercia y media, con cabo blanco, y el otro un guadifeño de virola y golpetillo, ambos hierros relucientes que quitaban la vista, y agudos y afilados para batir cataratas».

Es muy posible, y aquí concluyo, que la voz *flamenco,* tipo humano, y estereotipo andaluz andando el tiempo, obedezca en su origen, como yo creo, a un fenómeno metonímico, frecuente en la antigua y moderna germanía, y sea una etiqueta jergal nacida en una etapa histórica correspondiente al último tercio del siglo XVIII (en que el *argot* se vivifica al contacto de lo *caló)* para denominar al gitano o al agitanado: «Aunque canto a lo jitano/ no soy jitanito, no,/ m'he criaito entre eyos/ me tira la inclinasión» dice una *soleá* apuntada por «Demófilo»[65]. Caso paralelo lo tenemos en *barahustador,* «puñal» y transnominadamente en germanía «ladrón que usa puñal», o bien *jifero,* «cuchillo de grandes dimensiones» y por extensión «carnicero», «matarife»; dentro de la jerga tauromaca, un matador de toros es un *espada,* etc... En el caso del *flamenco* se trataría de una metonimia inspiradísima, por cuanto aglutina y sugiere (de ahí su misterio y la diversidad de teorías que admite) una serie de connotaciones, vivas y circulantes, relativas a ese flamenco de «nación» tan presente desde antiguo en las tierras y mentalidades andaluzas: flamenco bravucón, bebedor, pen-

[64] Obras Completas, *Madrid, 1911, t. VII, pág. 23.*
[65] Cantes..., *pág. 139.*

denciero y de enrevesada lengua, pero también flamenco hermoso, por rubio y por vistoso en su persona y atuendo, diestro en baile y cantares, y en definitiva admirado.

Quedando fuera del marco de mi recorrido, no me adentro más en un tema que tengo en estudio, enigmático probablemente por relativamente sencillo. Estoy convencida de que la evolución semántica de este vocablo podrá despejarse con pruebas textuales. Y en espera de nuevas luces, quién sabe si en otro encuentro, digamos aquel refrán gitano tan viajero y marchoso: «El que quiera saber, que vaya a Egipto».*

** La versión castellana de las citas sacadas de texto en francés, inglés y latín es de la autora de este ensayo.* (R).

Margarita Torrione



Los orígenes de la literatura flamenca

Antes de introducirnos de lleno en el tema, vamos a tratar de conocer, siquiera sea superficialmente, cuáles puedan ser los antecedentes más significativos de nuestra lírica popular y su reflejo en la literatura española, tantas veces plagada en sus orígenes más remotos de canciones, romances y cantares; las más de las veces, recogidos del vulgo y, otras, compuestos al estilo de éste por nuestros más importantes literatos.

Y en el principio, si nos remontamos a los siglos X y XI, nos encontramos con la maravilla del zéjel, composición de la métrica popular de los moros españoles, que se escribía y cantaba en árabe vulgar y su forma más extendida, que fue adaptada al castellano con el nombre de villancico o villancete, constaba de cuatro versos, los tres primeros monorrimos y el cuarto rimado con un estribillo de extensión variable.

Por otra parte, las jarchas eran breves canciones compuestas en dialecto mozárabe, como estribillo de las moaxajas o muguasajas árabes o hebreas. Su temática es generalmente amorosa, constando de dos a cuatro versos. Se estima que constituyen la más antigua poesía lírica que se conoce escrita en lengua románica. Su descubridor fue el hispanista norteamericano S.M. Stern. De ellas derivaría la paulatina formación de una lírica autóctona, escrita en árabe vulgar o en la lengua romance de los mozárabes —cristianos que vivían entre los moros de España, durante la Reconquista, como súbditos de los reinos musulmanes—, que nos dejó un hermoso tesoro lírico en el *Cancionero* de Ibn Quzmán.

La existencia de estas jarchas —y las cito como quizá los más lejanos y venerables parientes del actual cante flamenco—, fue, sin duda, el punto de partida de toda una serie de cancioncillas líricas populares, donde se iba fijando la raíz evolutiva del castellano. No podemos olvidar que —independientemente de este indeciso alborear de nuestro idioma— el primer gran monumento de la literatura española no es otro que, precisamente, un cantar, el mayor y más espléndido de los romances que hasta nosotros ha llegado. Nos referimos al *Cantar de Mio Cid*, que todos conocemos, posiblemente compuesto hacia 1140. Y en las crónicas medievales, encontramos refundidos

otros cantares de gesta del mismo período, como el de los Infantes de Lara, el de Sancho II de Castilla o el de Roncesvalles.

Posteriormente, frente al «mester de clerecía» y su máximo representante, Gonzalo de Berceo, el más antiguo poeta español de nombre conocido, cuya fecha de nacimiento se sitúa hacia 1198, nos encontramos en España con el llamado «mester de juglaría», consistente —como ustedes saben perfectamente— en poesías épicas anónimas que recitaban o cantaban los juglares, de las que son exponentes más preclaros las cantigas de Alfonso X el Sabio (1221-84).

Por cierto, que los historiadores del folklore español, consideran a este rey castellano, junto al obispo franciscano catalán Francesc Eximeniç, como los más destacados precursores del folklore. Las *Cantigas de Santa María,* atribuidas a Alfonso X, vienen a ser una recopilación de asuntos populares religiosos, principalmente de leyendas milagrosas, e igual carácter popular tienen las composiciones musicales que acompañan a la letra, escrita en gallego. Por su parte, Francesc Eximeniç, obispo en Elna (Rosellón), (Gerona, s/ 1340-Elna, Rosellón s/ 1409), además de estar considerado como una de las figuras cumbres de la literatura catalana, es tenido por un gran folklorista medieval, pues recolectó infinidad de adivinanzas, refranes, cuentos, fábulas, supersticiones y malas artes en general, aunque no tenemos noticias de que recopilara canciones ni cantares.

El siglo XV, como espacio de transición entre la cultura medieval y la renacentista, asiste al rebrote, con nuevos bríos, de la épica y de la lírica, a través de cancioneros y romances —muchos de ellos conservados por la voz popular, hasta nuestros días— que los investigadores estiman como «auténticos e incomparables balances históricos, desde una doble perspectiva culta y popular, de las tradiciones y conquistas castellanas en la Baja Edad Media».

Es en ese período, cuando Iñigo López de Mendoza, Marqués de Santillana (1398-1458), a pesar de sus sonetos «fechos al itálico modo» y de su adaptación al castellano de la escuela dantesca, logra un hábil rebrote, también, de la tradición trovadoresca española, con sus «serranillas» y canciones, recogidas por encargo de otro rey de Castilla y León, Don Juan II, al que los estudiosos consideran igualmente como otro excelso precursor de la investigación folklórica, en la línea de su regio predecesor, Alfonso X.

En la segunda mitad del XV, un poeta culto, Jorge Manrique (1440-1478), escala la más alta cumbre de la sensibilidad lírica de su tiempo, al componer las célebres *Coplas* a la muerte de su padre.

Otros poetas, más cercanos al Renacimiento, se incluyen en los cancioneros cultos del XVI y, a pesar de los persistentes lastres medievales, nuestra poesía lírica se inclina en parte hacia el mantenimiento de la escuela tradicional castellana o intenta asimilar, por otro lado, los sentimientos y moldes del petrarquismo.

Después de Cervantes —al que más adelante dedicaremos un estudio más detenido—, Lope de Vega (1562-1635) que recoge en sus obras algunas seguidillas sevillanas, ensambla prodigiosamente la tradición popular con las innovaciones cultas; y con Luis

de Góngora (1561-1627) se renueva la sensibilidad lírica, que ya no habría de evolucionar hasta la aparición del romanticismo.

Éste, por su parte, dará paso al costumbrismo literario español, que adquiere una nueva dimensión realista en Mesonero Romanos (1803-1882), Cecilia Böhl de Faber *Fernán Caballero,* (1796-1877); Serafín Estébanez Calderón (1799-1867) —para nosotros el gran descubridor del flamenco, y al que situamos en el origen de toda literatura flamenca— y Mariano José de Larra (1809-1837), a quien los críticos consideran como el «máximo testimonio de la prosa romántica». Aunque a nosotros, particularmente, por el tema que vamos a tratar de desarrollar, nos interese más destacar, entre todos los escritores costumbristas, al malagueño Estébanez Calderón, más conocido por su seudónimo de «El Solitario», aunque como poeta, utilizara, en sus comienzos, el de «Safinio».

Con estos prolegómenos, tratamos de dejar constancia de la casi permanente presencia culto-popular que, en todo tiempo, desde la España árabe, ha tenido la rica tradición lírica de nuestro país, contenida en sus romanceros, cancioneros y cantares populares, a los que nunca fueron ajenos nuestros más significativos autores; y que estos romances, coplas y canciones, fueron casi siempre transferibles de unos a otros ; bien porque el pueblo, además de los que con exquisito gusto solía componer, tomara otras composiciones de los poetas cultos y las hiciera suyas, enriqueciendo así la tradición oral, o bien porque los poetas de gabinete gustaran de bajar al pueblo, para beber nuestra más sentida poesía lírica, en las propias fuentes de esa tradición, creada y mantenida por esos excelsos poetas anónimos, cuyos nombres no han pasado jamás a ninguna antología, y a los que los comediógrafros sevillanos, hermanos Serafín y Joaquín Álvarez Quintero, creadores del teatro costumbrista andaluz (1871-1938 el primero, Serafín; y 1873-1944 el segundo, Joaquín) propusieron, con motivo de su obra *Cancionera,* que los poetas cultos les levantaran un merecido monumento.

Sentados estos precedentes literarios, que consideramos de suma importancia para el tema que nos ocupa, nos adentramos ya, definitivamente, en el mismo, para intentar desentrañar, con nuestra mejor fe y voluntad, pero también con un corto bagaje de conocimientos, cuales pueden ser los orígenes de la literatura flamenca y el tratamiento que, en su aparición pública, se comenzó a dar al arte flamenco andaluz en las postrimerías del siglo XVIII y a lo largo de todo el XIX.

Los orígenes de la literatura flamenca

Decir que la literatura flamenca nace con las llamadas *Escenas Andaluzas* de Serafín Estébanez Calderón (El Solitario), sería más o menos lo justo y tal vez lo acertado, si no tuviéramos en cuenta otros preciosos antecedentes que, en forma escalonada, desde los clásicos a los románticos, prestaron su mayor o menor interés hacia el fenómeno del flamenco, conforme éste se fue desarrollando en sus inicios; todavía bastan-

te indecisos, como espectáculo callejero o de ventas y romerías, tras una forzada permanencia en el reducido ámbito doméstico de los gitanos andaluces.

Hasta que ya a finales del XIX, el flamenco vino a encontrar en el creador del folklore español institucionalizado, Antonio Machado y Álvarez «Demófilo» (1846-1893), quien habría de erigirse en el primer estudioso de nuestros cantes flamencos, si bien más atraído por sus letras que por su música y sin ahondar en un asunto tan vivo y a su alcance, como era el flamenco que, tanto dentro como fuera del café de Silverio, se encontraba en sus más altas cotas de esplendor y calidad artística, por no decir de pureza.

Después de «Demófilo», poca o casi ninguna atención dedicarían nuestros literatos al flamenco, no atreviéndose a ir más allá de la recolección de cantares o a la exaltación de sus personajes costumbristas, tipos castizos que figuraban en obras teatrales, canciones, tonadillas, artículos periodísticos y chistes de mal gusto. Con la excepción gloriosa de un Federico García Lorca, cuya intuición genial para el flamenco estudia en este volumen Félix Grande, la mayoría de los escritores y poetas de la primera mitad de este siglo, tejieron alrededor del flamenco una literatura repleta de lirismo dulzón y analfabeto. Hasta que surgieron, en la década de los cincuenta, los primeros estudios serios y conscientes, iniciados por el padre y creador de la flamencología, el escritor argentino, oriundo de San Roque (Cádiz), Anselmo González Climent (Buenos Aires, 1927 — Mar del Plata, Argentina, 1988).

Ajustándonos a un estricto orden cronológico, habría que volver a Cervantes, el más clásico y universal de nuestros escritores (1547-1616), a cuyo nombre ya irá unido, para siempre, en la literatura flamenca, el magnífico estudio del profesor Manuel López Rodríguez quien, para encontrar las más antiguas huellas del flamenco, quiso investigar antes, con verdadero acierto, *El mundo gitano en la obra de Cervantes*, trabajo de gran valor erudito que publicó la Cátedra de Flamencología de Jerez, en 1970.

Hablar del rastro flamenco en la obra cervantina, y no referirse a este riguroso estudio, sería una injusticia por nuestra parte. De ahí que hayamos de basarnos forzosamente, en un trabajo pionero en la materia, como es éste, si queremos acercarnos, con el respeto que merece, a la obra del Príncipe de los Ingenios Españoles, don Miguel de Cervantes Saavedra.

Estamos de acuerdo con López Rodríguez, en que «los grandes literatos de nuestro Siglo de Oro y posteriores, principalmente los costumbristas, hacen intervenir en muchas de sus obras al elemento gitano de su época, con sus virtudes y con sus defectos y, por supuesto, con sus bailes y con sus cantes. Uno de ellos, (...) fue Cervantes, de quien se ha dicho que más que en los libros, aprendió en la propia vida y con su propia experiencia». Tal vez por eso López Rodríguez califique a Cervantes como el escritor «costumbrista por antonomasia». Para nosotros, Cervantes fue un adelantado del costumbrismo.

El pretender «llegar a conocer el mundo gitano del siglo XVI», a través de Cervantes, es para este investigador un medio que facilite, con otros datos, y otros estudios

literarios, poder tender un puente que posibilite salvar la oscura laguna de conocimientos que, indudablemente, existe entre la llegada a España de los gitanos, casi seguro en el siglo XV, y la aparición pública del cante flamenco, a finales del XVIII. Tres siglos que, forzosamente, hay que intentar salvar y recomponer, cuando tan confusa como desconocida es la historia del flamenco, en ese amplio como poco conocido período —poco estudiado, por otra parte—, en el que la moderna flamencología está intentando penetrar, valiéndose de las luces que aportan escritores como Cervantes y trabajos de investigación tan serios como el del señor López Rodríguez.

En pleno siglo XVI, por tanto, la obra cervantina está plagado de bailes y cantos preflamencos de gitanos andaluces. Estos cantos vienen a ser, principalmente, villancicos profanos y romances a los que los gitanos, casi sus únicos conservadores —aun en nuestros días—, fueron siempre aficionados. No olvidemos que en su obra *La Gitanilla,* Cervantes describe a la protagonista de la historia, Preciosa de nombre, «rica de villancicos, de coplas, de seguidillas y zarabandas y de otros versos, especialmente romances que los cantaba con especial donaire».

Pero los romances de Preciosa, más que populares, recogidos de la tradición oral, según el propio Cervantes hace decir a su personajes, les eran escritos a ésta por encargo y por docenas. «Y docena cantada, docena cobrada». Esto, de principio, se nos antoja completamente falso, pues no creemos que hubiere gitana ni gitano, en esa época, que supiera leer, ni un romance, ni tan siquiera cualquier palabra escrita en un papel. Incluso hoy día a cualquier gitano le cuesta aprenderse un romance, si es que tiene que leerlo. Mientras que si es por transmisión oral, ya es distinto. Esto lo sabemos por verdadera experiencia personal, pues hemos trabajado con gitanos jerezanos en la recuperación de villancicos y romances y sabemos de sus dificultades para la lectura, mientra que les resulta mucho más fácil aprenderlos de oído.

Nuestra conclusión es que si Preciosa cantaba romances, éstos no podrían ser nunca escritos para ella, por encargo. A pesar de que Cervantes conocía bien a los gitanos de su tiempo, la gitanilla Preciosa nos resulta demasiado culta, en ese aspecto. Lo que sí es más creíble, de todas todas, es el «tono correntío» en que, según Cervantes, su personaje solía entonar tales romances. Por algo los cantaores de flamenco han llamado siempre «corríos» a la forma de cantar los romances, porque eran cantados de seguido, todo corrido o, como diría Cervantes, «al tono correntío». Esta tradición romancesca la han conservado hasta nuestros días algunos viejos cantaores del Puerto de Santa María y, hasta mediados de este siglo, hubo un cantaor que no era gitano, llamado «Chiclanita», que estuvo especializado en la interpretación de los romances o «corríos» flamencos. Y más recientemente, el que fuera gran maestro del cante, Antonio Mairena, llegó a grabar en discos el romance del Conde Sol que recogiera Estébanez en sus *Escenas Andaluzas.*

Cervantes, por tanto, si bien no con la fidelidad de un consumado escritor costumbrista, ni con el rigor de un folklorista, sí es digno de tenerse en cuenta, y situarlo justa y merecidamente en los orígenes más preclaros de la literatura flamenca, espe-

cialmente porque supo dejar importantes testimonios, en sus obras, del gitanismo preflamenco de su tiempo; lo que ya de por sí ha servido para posteriores estudios, como el del profesor López Rodríguez, ya comentado. Aunque para otro investigador, el andaluz afincado en México, Pedro Camacho Galindo, «Preciosa, de Cervantes... era una gitanilla falsificada». Así de duro. (Vease *Andalucía y su cante*, pág. 47, Guadalajara, Jalisco, 1969).

Si la aportación de Cervantes fue mínima a la literatura flamenca y, por otra parte, no muy de fiar, como hemos visto por el ejemplo de *La Gitanilla* y sus romances por encargo, la verdad es que salvo alguna salpicadura de gitanismo al uso, en alguna que otra obra de nuestros clásicos, la mayoría de ellos no prestó gran atención, por no decir ninguna, a algo que, por otra parte, estaba más que perseguido y prohibido, y que sólo se cocía en muy reducidos y cerrados círculos domésticos o populares, en los que resultaba bastante difícil penetrar.

El flamenco no comienza a darse a conocer públicamente, hasta que las leyes dictadas por Carlos III, en 1783, no hacen posible que los gitanos adopten unas formas de vida más sedentarias y llevaderas, eligiendo voluntariamente residencia fija y oficio con el que ganar el sustento para los suyos. Y con la tranquilidad que le da el no sentirse ya perseguidos, sacan a la luz sus cantes y bailes, lo que se nos antoja como una forma de agradecer a la sociedad la devolución de su añorada libertad, el bien más preciado para un gitano.

Años después, en 1799, el escribano y folklorista vasco, don Juan Antonio de Iza Zamácola y Ozerín (Durango, 1756 — Madrid, 1826), calificado por el compositor, musicógrafo y folklorista catalán, Felipe Pedrell (1841-1922) como «reivindicador de nuestra música popular y de nuestros bailes», da a la estampa el cancionero del que sepamos se han hecho más ediciones hasta la fecha, la *Colección de las mejores coplas de Seguidillas, Tiranas y Polos que se han compuesto para cantar a la guitarra.* Y su recopilador firma con el seudónimo de «Don Preciso», destacando en la portada de su obra que estos cantares, junto con los fandangos, «a pesar de (los) necios, son/ el chiste y la sal de España». El segundo tomo de esta colección vería la luz dos años después.

En esta segunda entrega, Don Preciso dice esmerarse en recoger otros muchos y nuevos cantares, informándonos de la colaboración que le prestan «varios amigos de Cádiz, Málaga y Murcia, que como no son poetas a la moda, tienen un gusto muy delicado para discernir el mérito de este género de poesías líricas», lo que nos hace pensar que podríamos hallarnos ante un grupo desconocido de escritores andaluces, primitivos folkloristas o flamencólogos en ciernes como los que casi un siglo después se agruparían en torno a «Demófilo», cuando éste se decide a introducir en nuestro país la ciencia del folklore, importada de Inglaterra.

Don Preciso, que, además de ser uno de los pioneros de los modernos estudios folklóricos españoles, era consumado guitarrista y bailarín, al decir de sus biógrafos, se nos muestra, en los discursos que preceden a ambos volúmenes de su preciosa obra, como el gran abanderado de la música nacional española que defiende a capa

y espada. Lo mismo que luego harían los escritores costumbristas, contra la corriente italianizante que imperaba en nuestro país. Don Preciso, aparte de dar a conocer el tesoro de nuestro cancionero popular, arremete valientemente contra los músicos y poetas que llama «del nuevo cuño», oponiendo a las composiciones musicales y poéticas de éstos, los cantares «que corren de boca en boca, llenos de gracia —dice— y de agudeza, porque la sencillez con que se expresan ellos los pensamientos más delicados, les dará siempre —añade— un lugar preferente en la poesía lírica española cantable».

Entre estas coplas que publica Don Preciso, encontramos muchas de las que les enviaban sus amigos andaluces —¡qué lástima no conocer sus nombres!—, que puede decirse que son flamencas auténticas de las que se cantaban a finales del siglo XVIII, algunas de las cuales habrían de prevalecer largo tiempo en el repertorio de nuestros cantaores, entre ellas peteneras, soleares y hasta una carcelera.

Este demostrado interés de un tan apasiondo recolector de coplas vasco que, desde las lejanas tierras del Norte de España se preocupa de solicitar y recibir de sus amigos andaluces los más variados cantares, para luego darlos a conocer a sus lectores, no casa nada bien, desde luego, con el desprecio casí olímpico por el flamenco, que encontramos en un eminente escritor gaditano, contemporáneo de Don Preciso, precursor del romanticismo y una de las más sobresalientes figuras de la literatura española del XVIII, José Cadalso (1741-1782), quien en la tercera de sus *Cartas Marruecas*, en las que se dice trabajaba ya en 1768, pone en boca de un joven de buena familia, gaditano igual que él —o tal vez jerezano— al que su *alter ego*, el moro Gazel Ben-Aly encuentra a caballo por el campo, la siguiente respuesta a la pregunta de «¿Cuáles fueron sus primeras lecciones?: —Ninguna, respondió el mocito, en sabiendo leer un romance y tocar un polo, ¿para qué necesita más un caballero?». Con este breve diálogo, Cadalso intenta poner de manifiesto, y en evidencia, lo que él llama «falta de educación de la juventud» de su tiempo, cuando él mismo apenas contaría, todavía, los 27 años de edad. De ser este diálogo extraído de la realidad, Cadalso, en todo caso, no supo ver la ironía que encerraban las palabras del joven, pues no debería resultar nada fácil saber leer un romance y tocar un polo. Sobre todo, desde luego, esto último.

Al ser invitado por su acompañante a pernoctar en el cercano cortijo de su familia, al que se dirigía, Cadalso cuenta más adelante que aquél que le presentó «a los que allí se hallaban, que eran amigos o parientes suyos de la misma edad, clase y crianza, que se habían juntado para ir a una cacería, y esperando la hora competente, pasaban la noche jugando, cenando, cantando y bailando; para todo lo cual —añade el escritor gaditano— se hallaban muy bien provistos, porque habían concurrido algunas gitanas con sus venerables padres, dignos esposos y preciosos hijos». No se daba cuenta, el bueno de Cadalso, en su confusión o despiste, que si estos gitanos estaban allí, acompañados de sus familiares más allegados, no era porque habían concurrido como artistas para animar la fiesta, sino que eran los propios trabajadores del cortijo, en cuyas gañanías era costumbre pasar las veladas cantando y bailando, mucho más si

había un motivo como era la cacería, de la cual posiblemente se beneficiarían, más tarde, con alguna que otra pieza de las cobradas por sus señores, a los que algunos servirían como ojeadores o llevando las traíllas de los perros. En esta fiesta que describe Cadalso nadie era artista y todos eran trabajadores del campo. Craso error en el que luego han caído algunos estudiosos de esta escena en el cortijo, al considerar a un personaje, al que el autor que comentamos llama Tío Gregorio, como un cantaor profesional, cuando en realidad no debería ser más que el capataz, el aperador o manijero del cortijo, pues era el que se encargaba de animar la fiesta y de que ésta no decayese, pero en ningún momento del relato Cadalso dice que este personaje cantara. Veamos lo que dice el autor:

Allí tuve la dicha de conocer al señor Tío Gregorio. Por su voz ronca y hueca, patilla larga, vientre redondo, modales ásperos, frecuentes juramentos y trato familiar, se distinguía entre todos. Su oficio era hacer cigarros, dándolos ya encendidos de su boca a los caballeritos, atizar velones, decir el nombre y mérito de cada gitana, llevar el compás con las palmas de la mano quando baylaba alguno de sus más apasionados protectores, y brindar a sus saludes con medios cántaros de vino.

Tío Gregorio, como se vé, no era un cantaor. Era un hombre de confianza del cortijo, tal vez un encargado, el que se dedicaba a sacar a cantar y a bailar a unos y a otros y a procurar que no faltase de nada. Su oficio, como dice Cadalso, era hacer cigarros, atizar velones, llamar a las gitanas por sus nombres, jalear y tratar de que no faltase el vino. Todo eso y tal vez, mucho más, pero en ningún momento se dice que fuese un cantaor, lo que no quita que, tal vez, también fuese capaz de echarse un cante, si se lo pedían sus señoritas, a las que tan diligentemente se esmeraba en servir y agradar. Nada más.

Pero, en vez de detenerse a estudiar y describir aquella juerga —que no de otra cosa se trataba, dicho en *argot* flamenco— el joven Cadalso, asqueado por su visión negativa de la escena, en vez de participar o integrarse en la misma, como uno más de los numerosos presentes, ¿qué es lo que hace? Sencillamente se retira a descansar a uno de los aposentos del cortijo, quejándose posteriormente en su carta —por medio de su *alter ego* el moro Gazel— de que la gente del cortijo no le dejó dormir en toda la noche, con las siguientes palabras: «Contarte los dichos y hechos de aquellos académicos —obsérvese la despreciativa ironía del escritor hacia los cantaores y bailaores— fuera imposible, o tal vez indecente: sólo diré que el humo de los cigarros, los gritos y palmadas del Tío Gregorio, la bulla de todas las voces, el ruido de las castañuelas —¿castañuelas en una fiesta gitana? Lo dudamos mucho—, lo destemplado de la guitarra, el chillido de las gitanas, sobre qual habría de tocar el polo —aquí otra duda, por nuestra parte—, para que lo baylara Preciosilla —nombre imaginario que, indudablemente, recuerda al cervantino de Preciosa—, el ladrido de los perros y el desentono de los que cantaban —termina diciendo Cadalso, exagerando indudablemente la nota— no me dexaron pegar los ojos en toda la noche».

Para qué añadir que esta postura de Cadalso ante una animadísima fiesta gitana,

o flamenca, si queréis, es totalmente negativa, sobre todo, teniéndose en cuenta su naturaleza andaluza y gaditana. Cadalso desprecia la fiesta, le molesta una fiesta en la que no se le ocurre más que dormir, una fiesta que hubiera hecho las delicias de un Estébanez Calderón o cualquier otro escritor costumbrista, medio siglo después. Sólo se le ocurre criticar la mala crianza de los jóvenes que compartieron con él techo, comida y vino y los exquisitos placeres del cante y del baile flamenco. De verdad, de verdad, que no lo entendemos.

Y menos, mucho menos, conociendo la enorme cultura de este escritor de Cádiz —¡nada menos que Cádiz!— que dominaba quince idiomas y que viajó por toda Europa, convirtiéndose a los 41 años en «un héroe absolutamente romántico», al morir en el bloqueo de Gibraltar, en cuya acción militar tomó parte, como coronel de su regimiento. Se nos hace muy cuesta arriba que Cadalso sintiera sinceramente todo lo que relata en esta tercera carta marrueca. Crítica feroz contra el flamenco debemos pensar que más bien la puso el autor en su relato, atribuyéndola al autor de la carta, porque pensó que a éste no debería de gustarle el flamenco, y si efectivamente era ésta su opinión sincera, si a él no le gustaban el cante y el baile, entonces que lo hubiera dicho sin sutileza ni subterfugio. Ciertamente, Cadalso ignoraba que había asistido a uno de los primeros acontecimientos de los inicios históricos del flamenco, cuando éste abandonaba definitivamente el ámbito doméstico para convertirse en arte de su propio pueblo gaditano y andaluz. De haberlo sabido, hubiera sido muy otra su tercera carta marrueca y, por este solo relato, de haber profundizado en él y haberlo enriquecido en detalles, tal vez los aficionados de hoy le estarían más que agradecidos. Desgraciadamente, no fue así. Cadalso fue «un héroe romántico» y un gran escritor de su tiempo, pero, como diría un gitano de aquella misma fiesta que a él tanto le incomodó, en lo tocante a flamenco fue «esaborío».

Si exceptuamos a Cadalso, la verdad es que la mayor parte de los escritores románticos españoles que trataron estos temas, vieron con simpatías el mundo del flamenco. Especialmente, los andaluces. Sirva como ejemplo el más romántico de nuestros poetas, Gustavo Adolfo Bécquer (1836-1870), que conoció al Fillo y a la jerezana Mercé la Serneta, amén de otros cantaores, de los que fue contemporáneo, y que en su hermoso relato *La Venta de los Gatos* inmortalizó estas dos preciosas soleares: «Compañerillo del alma/ mira qué bonita era,/ se parecía a la Virgen/ de Consolación de Utrera» y, «En el carro de los muertos/ ha pasado por aquí,/ llevaba una mano fuera,/ por ella la conocí».

La descripción de las costumbres del siglo XIX sería una faceta sumamente interesante de algunos de los más cualificados escritores y poetas románticos. Su principal tribuna de difusión de artículos y relatos la encontrarían en publicaciones periódicas, como *Cartas Españolas, El Laberinto, El Fandango* y *La Correspondencia de España,* entre otros que se editaban en Madrid, y en los sevillanos *El Genio de Andalucía, La Enciclopedia* y la *Revista de Filosofía, Literatura y Ciencia,* además del *Boletín Gaditano.*

Estos periódicos literarios gozaron de corta vida, la mayoría, pero en ellos se dieron a conocer firmas tan prestigiosas, hoy día, para los orígenes de la literatura flamenca, como «El Solitario», que lo hizo en *Cartas Españolas* y «Demófilo» que lo haría en la *Revista de Filosofía,* donde por cierto su padre, Antonio Machado y Núñez, escribiría en 1864 un magnífico estudio sobre el *homo sapiens* andaluz que podemos calificar de auténticamente delicioso, en su correcta descripción antropológica.

Dentro del romanticismo, el movimiento costumbrista aglutina a literatos de renombre como la novelista Cecilia Böhl de Faber (1796-1877) que haría inmortal el seudónimo de «Fernán Caballero», quien publicó un *Cancionero* y unos *Cuadros de Costumbres Populares Andaluzas* (Sevilla, 1852), casi al mismo tiempo que lo haría «El Solitario». La afición de Cecilia por estos temas, la heredó de su padre el hispanófilo alemán, Juan Nicolás Böhl de Faber, quien publicó entre 1821 y 1825 tres interesantes tomos de romances españoles, bajo el título de *Floresta de rimas antiguas castellanas.* Para el folklorista Alejandro Guichot y Sierra, el *Cancionero* de Fernán Caballero es «el producto de una cuidadosa selección literaria».

El sevillano de Alcalá de Guadaira, José María Gutiérrez de Alba (1822-1897), en un libro que titula *El Pueblo Andaluz,* recopila artículos, canciones, costumbres y cantares, exaltando en el prólogo de la obra el carácter del andaluz que, «como pueblo, no podía menos de ser músico, y el andaluz canta siempre sus placeres y sus dolores». Entre los trabajos que inserta, debidos a diferentes firmas de la época, incluye uno suyo, titulado «El Vito», que no es otra cosa que una diatriba contra «los bailes extranjeros» que, nos informa, «no han logrado penetrar más que en los salones de la gente culta. Lo que se llama pueblo, esa parte de la sociedad que tienen apego a sus hábitos y costumbres tradicionales, ha rechazado entre nosotros con indignación y desprecio esos movimientos intrusos, sin gallardía y sin gracia, inventados para otros pies menos ligeros», asegurando que en Andalucía siempre se bailaría el fandango y otros bailes de la misma naturaleza, «ente ellos el Vito». ¡Ay, si este autor levantara la cabeza!

En el epílogo de esta misma antología de textos costumbristas, el colaborador del señor Gutiérrez de Alba, don José Martín y Santiago, del cual ignoramos su personalidad literaria y sólo sabemos que es sevillano de nacimiento, nos da noticias muy interesantes al respecto de la literatura flamenca o costumbrista de su tiempo, que podemos situar en la segunda mitad del XIX. Este autor nos dice que «cuando en toda la península se verifica el gran desenvolvimiento crítico y literario a que estamos todos asistiendo, no debe extrañarnos que de los cuadros de costumbres y de las canciones andaluzas hayan intentado algunos escritores modernos hacer un género especial»; y tras asegurar «que de este inesperado movimiento intelectual, tenga nada que temer ni recelar la España moderna», nos informa de «que los cuadros de costumbres andaluzas, que estaban en el olvido, se buscan y se leen con cierta avidez, y se escriben con cierto esmero. Ello es —continúa diciéndonos— que las canciones típicas del país se cantan de nuevo en todas las tertulias, y que sus editores hacen en Madrid,

o encargan en Barcelona, apresuradamente, largas tiradas de ellas, cuando hace poco tiempo las tenían relegadas al último rincón de sus establecimientos».

Pero el gran escritor costumbrista andaluz, el mejor narrador de escenas de costumbres populares andaluzas, el creador de una rica manera de narrar y describir ambientes y tipos pintorescos, con un esplendoroso y exuberante lenguaje —para muchos, el mejor castellano que pudo escribirse en todo el ochocientos— no es otro que el malagueño Serafín Estébanez Calderón «El Solitario» (1799-1867), político, arabista, bibliófilo empedernido, cervantista convencido y apasionado romancerista, quien al mismo tiempo hizo literatura costumbrista, folklórica y flamenca, siendo el primero en presentar con auténtico respeto a los flamencos, hasta tal punto que a los gitanos de Triana los da en llamar «caballeros y damas de Triana», títulos honrosísimos que jamás, ni antes, ni después, nadie dio a ningún gitano del mundo, y al que sólo por esto los gitanos deberían levantarle un monumento.

Estas *Escenas Andaluzas* publicadas en 1847, parece que fueron escritas después de vividas por «El Solitario», desde diez años antes, pues fueron un total de 32 artículos costumbristas, entre los que nosotros vamos a destacar muy especialmente dos de ellos: «Un Baile en Triana», escrito durante su época de jefe político de Sevilla, y el que titula «Asamblea General de los Caballeros y Damas de Triana y toma de hábito en la orden de cierta rubia bailaora», que debió escribir sobre 1845/46, en honor de la sílfide extranjera Guy Stephan —francesa, al parecer— destacada intérprete del Jaleo de Jerez y de otros bailes andaluces.

En su artículo «El Bolero», sobre los orígenes de este baile preflamenco que creó escuela, Estébanez nos cita a Cervantes y a Don Preciso, llamando a este último «mi buen amigo Don Preciso», por lo que nada tendría de extraño que uno y otro folkloristas se cartearan e intercambiaran, para sus respectivas colecciones, romances y cantares.

Para Antonio Cánovas, su paisano y pariente, que escribió la mejor biografía de «El Solitario», en la época en que estuvo actuando en Madrid la célebre Guy Stephan, Estébanez residía en la capital de España, ejerciendo su cargo de diputado, sin dejar por ello de asistir a todo tipo de fiestas y espectáculos populares y sin regatear —dice Cánovas— «sus aplausos a las bailadoras nacionales o extranjeras, que de todo había, en quienes por aquella época renacieron y llegaron a altísimo punto de perfección las danzas españolas».

Acerca de su afición por los romances, de los que dice Estébanez que se conservaban mejor en Andalucía que en Castilla u otras provincias, principalmente, en pueblos de la serranía de Ronda y del campo de Jerez, él mismo se nos descubre como un consumado cantor de romances moriscos, en una carta que, desde Málaga, escribe a su profesor de árabe y amigo íntimo, el historiador sevillano, residente en Londres, Pascual de Gayangos y Arce (1809-1897), en la que le dice, entre otras cosas: «He recogido cuatro romances desconocidos, que andaban en la boca de los jándalos y cantadores del país. Estos oyen mi tonada morisca con sumo gusto, y dicen que mi estilo es lo más legítimo que se oye, y que el cante del señorito sabe al hueso de la fruta».

Datos estos que confirma Cánovas, asegurando que Estébanez «no sólo entre jánda-

los y cantadores, sino entre la gente principal, solía echar sus tonadas moriscas, en los patios floridos de Sevilla».

Un escritor de flamenco, folklorista y costumbrista, que además sabe cantar romances y tal vez, algo más que romances, viene a ser algo así como la perfección, a la que, después de «El Solitario», jamás pudo llegar, ni soñando, ningún otro autor, investigador, folklorista o flamencólogo, por más que muchos lo hayamos intentado.

Estébanez Calderón conoce a los cantaores de su tiempo y los cita por sus nombres, por más que algunos sean inventados, pero los principales, como El Fillo, El Planeta, El Xerezano y La Perla, entre otros artistas pioneros, han pasado a la historia del flamenco, gracias a él, que los salvó del olvido. Lo mismo ocurre con los cantes que menciona y pone en boca de aquellos cantaores, con fidelidad de verdadero cronista.

Si nos habla del baile nos dice que «en Andalucía no hay baile sin el movimiento de los brazos, sin el donaire y provocaciones picantes de todo el cuerpo, sin la ágil soltura del talle, sin los quiebros de cintura y sin lo vivo y ardiente del compás...». Y si se refiere a los cantes, nos describe fielmente cómo es la caña, y observa que los flamencos llaman «corridas» a los romances, «sin duda —dice— por contraposición a los polos, tonadas y tiranas, que van y se cantan por coplas o estrofas sueltas» Informándonos que «Juan de Dios entonó el Polo Tobalo, acompañándole al final, y como en coro, los demás cantadores y cantadoras, cosa por cierto que no cede en efecto músico a las mejores combinaciones armónicas del maestro más famoso».

Y nos cita cantes como la rondeña, la granaína, las tonadas sevillanas —madres de las actuales sevillanas—, y bailes como las seguidillas y caleseras y aquello que bailaron El Xerezano y La Perla, que debieron ser alegrías, a juzgar por la copla que menciona. Y es «El Solitario» el primero en hablarnos de las peteneras, «ciertas coplillas —nos dice— a quienes los aficionados llaman peteneras... (que) son como seguidillas que van por aire más vivo, pero la voz penetrante de la cantaora dábanles una melancolía inexplicable», y... ¡quién sabe si esa cantaora era la mismísima y legendaria cantaora de Paterna de Rivera, la propia Petenera!

Resumiendo: Serafín Estébanez Calderón viene a ser, para nosotros, el verdadero creador de la literatura flamenca, actuando en la redacción de sus *Escenas Andaluzas* como fidelísimo notario de aquellas dos fiestas trianeras que, con tanto garbo, colorido y vivacidad nos describe, usando para ello un lenguaje clásico y preciosista ya en desuso, entre los escritores de su generación, la mayoría de los cuales no dejan de ser más que simples imitadores de un estilo que el gran escritor malagueño puso en circulación, con el mayor esmero y pulcritud de fino artista, eminentemente sensible a la poesía, la música y la estética del flamenco.

A «El Solitario» debemos, pues, los aficionados y flamencólogos de hoy, las primeras y más brillantes páginas de los orígenes de la literatura flamenca.

Juan de la Plata

El fundador de la flamencología: Antonio Machado y Álvarez, *Demófilo*

Antonio Machado y Álvarez, uno de los grandes humanistas, uno de los más ilustres intelectuales del siglo XIX, que utilizó en sus escritos el seudónimo de *Demófilo,* que conlleva el significado romántico y personal de la valoración del pueblo, alcanzó notable popularidad —sobre todo entre los filólogos y flamencólogos— por sus dos colecciones de *Cantes Flamencos,* tan divulgadas y utilizadas; fue un hombre de carácter idealista, democrático y sincero, aunque, ciertamente, imbuido de la bohemia del siglo, como se advierte en la correspondencia inédita, que pronto publicaremos, con su fraternal amigo, el poeta sevillano Luis Montoto y Rautenstrauch (1851-1929). Su atrayente personalidad y la misma dinámica de la investigación, me obligaron a la necesidad de escribir su biografía, totalmente desconocida aún hoy y, plagado de errores conceptuales, lo poco que sobre él se ha escrito... Y fui advirtiendo, a medida que me adentraba en su vida, la importante proyección sociocultural y científica que *Demófilo* ejerció no sólo en Sevilla, sino en la España de su tiempo, a pesar del olvido —y de la indiferencia— en que le sumió la crítica a su temprana muerte, con la que murieron también su obra y su seudónimo —no su apellido—, para resucitar venturosamente en nuestros días...

Machado y Álvarez, iniciador de los estudios folklóricos en nuestro país; director y editor de *Revistas* especializadas, fundador de *El Folk-Lore Andaluz* y de *El Folk-Lore Español;* colaborador incansable en la prensa nacional y extranjera; defensor, en sus comienzos, de la filosofía krausista, de la mano de su maestro don Federico de Castro, y después, seguidor del idealismo de Hegel y del evolucionismo darwinia-

no, bajo la influencia de su padre, tuvo una corta vida, aunque fructífera, consumida en su dedicación a un noble ideal: folklorizar —*culturizar*— a España y al mundo... La prensa de la época es el mejor barómetro indicativo de esta importancia y de la proyección internacional de su obra, desgraciadamente malograda a los 47 años.

Y al analizar sus obras fundamentales, nos propusimos la ambiciosa tarea de investigar la proyección humana y científica de este sevillano crítico —no exento de buen humor, a pesar de las desgracias personales y familiares—, y del que hemos intentado revelar sus facetas morales, políticas o ideológicas... Porque Machado y Álvarez, por su escepticismo nacional, bien podría ser un precursor de la *Generación del 98* —a la que pertenecerán sus hijos—, pues en él y en su obra se palpan una honda preocupación social por España y por desentrañar, haciendo ciencia, el sentido del pueblo[1].

Su interés científico y literario —su sentido positivista— por *El Folk-Lore*, aparte de ser considerado como el fundador de la flamencología y un notable lingüista, son las bases de la influencia en posteriores estudiosos y aficionados que se han dedicado a la investigación de la ciencia popular y del flamenco, como se palpa en las figuras de la talla —aparte de sus hijos, Manuel y Antonio[2]—, de sus contemporáneos Luis Montoto, que utilizó el seudónimo cervantino de *D. Lorenzo de Miranda;* Alejandro Guichot, *Ponóphilo;* Francisco Rodríguez Marín, *El Bachiller Francisco de Osuna;* Juan Antonio de Torres y Salvador, *Micrófilo;* Manuel Díaz Martín, *Manuel de Montellano* (es curioso cómo los folkloristas utilizan seudónimos, siguiendo al maestro); Sergio Hernández de Soto, Luis Romero y Espinosa, Siro García del Mazo, o el malogrado Rafael Álvarez Sánchez-Surga; en los extranjeros Teophilo Braga o Giuseppe Pitré, entre otros... Atrayéndose, además, en el estudio de la Literatura del Pueblo a los más destacados miembros de la *Institución Libre de Enseñanza,* como Giner de los Ríos, Nicolás Salmerón, Joaquín Costa y Eugenio de Olavarría, que le ayudaron en sus actividades científicas y divulgadoras, a través de la propia *Institución* y de su *Boletín,* apreciándose también su huella en destacadas personalidades contemporáneas como Luis de Hoyos y Sainz y su hija, Nieves de Hoyos Sancho; Luis Montoto de Sedas —hijo de don Luis—; José Carlos de Luna; el argentino Anselmo González Climent o el ideólogo novecentista Blas Infante, que en su libro *Orígenes de lo flamenco y secretos del Cante Jondo,* tributa un cordial homenaje a *Demófilo*[3].

Pero Machado y Álvarez no fue un ser excepcional: fue un hombre sencillo, un modesto abogado sin pleitos; un incansable trabajador —un tiempo profesor sustituto de don Federico de Castro en la Universidad de Sevilla—, aunque, eso sí, un padre excepcional y un intelectual puro y triste, por las circunstancia de la vida... Censurado, incomprendido y, a veces, criticado por sus contemporáneos... Un republicano, con *sangre jacobina,* como diría su hijo Antonio, amante enamorado de Sevilla que, según sus propias palabras, le había proporcionado una mujer honrada y buena y unos hijos en los que cifraba su continuidad literaria...

Antonio Machado y Álvarez —he aquí al hombre—, nació el 6 de abril de 1846, en Santiago de Compostela. Fue el único hijo del doctor don Antonio Machado y Álva-

[1] *«Numerosas notas del espíritu de Machado y Álvarez —afirma Alberto Gil Novales— pasaron a sus hijos, y no es la menor el gusto por las coplas populares y el tono sentencioso de buena parte de su lírica. La experiencia intelectual de Machado y Álvarez y su lucha contra la beocia ambiente... resuena en la visión noventayochesca de su hijo, lo mismo que sus sentimientos no sólo anticlericales, sino anti iglesia católica (a la par que profundamente cristianos)». Vid. su libro:* Antonio Machado. *Barcelona, «Testigos del siglo XX», n.º 6, 1970, págs. 19-20.*

[2] *Vid. para la influencia de Demófilo en su hijo Antonio, el libro de Paulo de Carvalho Neto:* La influencia del Folklore en Antonio Machado. *Madrid, Ediciones Demófilo, S.A, 1975, 118 páginas. Ampliamos este tema en nuestro libro:* Antonio Machado y Álvarez, «Demófilo». Vida y Obra del Primer Flamencólogo Español, Editorial Cinterco, *Madrid, 1991.*

[3] *Blas Infante:* Orígenes de lo Flamenco y Secreto del Cante Jondo. *Sevilla, Edic. de la Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía, 1980, 190 págs. más 13 ilustraciones.*

rez, a la sazón, catedrático de física y química médica de aquella universidad, y de doña Cipriana Álvarez de Durán, natural de Sevilla, mujer cultivada, hija del escritor y filósofo extremeño José Álvarez Guerra y de la madrileña doña Cipriana Durán, hermana de don Agustín Durán, recolector del *Romancero*... Ambos van a influir directamente en *Demófilo* y en sus hijos.

Sólo cuarenta días permanecerá el niño Machado y Álvarez en Santiago, pues, por enfermedad de su madre, a causa del alumbramiento, la familia se trasladó a Sevilla; por lo que *Demófilo* afirmará, más tarde, que era «un gallego que no ha conocido ni pisado su tierra»[4].

En Sevilla va a encargarse el padre de la cátedra de historia natural de la universidad hispalense... Tras una niñez enfermiza, al cuidado de su madre y de la fiel doméstica Juana Checa, realiza Demófilo, con toda brillantez, los estudios de bachillerato, en el Instituto Provincial de Segunda Enseñanza, bajo la dirección de sus profesores y, en especial, de su padre, del que va a heredar el amor a los libros, el progresismo ideológico y la liberalidad política, aunque su fuerte personalidad los matizó con tonos personales y característicos. Y comienza a estudiar en la Universidad Literaria de Sevilla, cursando, simultáneamente, las carreras de derecho civil y canónico y la de filosofía y letras, licenciándose en 1869 en derecho.

Cuatro años antes, en 1865, siguiendo las huellas de *Fernán Caballero*, Lafuente Alcántara y García Gutiérrez, comienza a recoger coplas populares, quedando admirado de su belleza y profundidad y de su indudable interés literario... Aquí está el germen del Machado folklorista y flamencólogo...

En estos años del preparatorio universitario, fue su auténtico orientador el sabio maestro don Federico de Castro, que le inicia en los caminos de la literatura popular, interesándole por su valor ideológico y científico, y con el que en 1872 escribirá, en colaboración, el curioso folleto *Cuentos, Leyendas y Costumbres Populares*[5]; aunque, ideológicamente, vendrá pronto la ruptura entre ambos, no la pérdida del respeto.

Hombre de gran actividad ya en sus años universitarios, Antonio Machado, desaliñado y torpe en el vestir, como será su hijo Antonio, era de conversación fina y agradable trato, según le define su entrañable Luis Montoto: «Era afectuoso con todo el mundo, y aquellos con quienes congeniaba se los metía en lo más hondo del corazón. No tenía nada suyo: lo daba todo...»[6]. Y, enamorado de la Naturaleza, como un moderno ecologista, y del pueblo, comienza a estudiarlo en su habla y en su cante, en su sentimiento y en su ideología, porque en el pueblo, y en su valoración, estará su constante vital:

> El pueblo —afirmaba— lo constituyen esa serie de hombres de escasa altura literaria y científica, que viste de blusa o chaqueta, se ocupa en ejercicios especialmente manuales, invierten su vida en tareas en su mayor parte mecánicas y con las que atienden a las necesidades de su vida; serie de hombres que por gastar la mayor parte de su energía en esos trabajos y no disponer del sobrante de actividad con que cuenta el hombre que tiene satisfechas sus primeras necesidades, comunica sus

[4] *A. Sendras y Burín: Antonio Machado y Álvarez (Estudio Biográfico), en* Revista de España, *XV Año, T. CXLI, Julio-Agosto. Madrid, Estab. Tip. de Ricardo Fé, 1892, Cuaderno Tercero, pág. 279.*

[5] Cuentos, Leyendas/ Y/ Costumbres Populares,/ Por/ Don Federico de Castro/ Y Don Antonio Machado y Álvarez. *Sevilla, Imp. Gaditana, 1873, 54 págs.*

[6] *Luis Montoto:* Por Aquellas Calendas/ Vida y Milagros del magnífico Caballero/ Don Nadie. *C.ª Íbero-Americana de Publicaciones, S.A, Edit. Renacimiento. Madrid-Buenos Aires, S.A., [1930], págs. 104-107.*

afectos y pensamientos de una esfera de acción más reducida, que viene a modificar sensiblemente su progreso mental y a tenerle más cerca del estado primitivo del ingenio humano[7].

Con estas ideas, explicaba Machado ya, con precisión, el paradigma sobre el que van a asentarse los estudios del folk-Lore y, en definitiva, la antropología: el de la conocida antítesis entre *el mundo de los incivilizados* y *el mundo de los civilizados*, definida por la oposición entre lo sencillo y lo complejo[8].

En la prestigiosa *Revista Mensual de Filosofía, Literatura y Ciencias*, de Sevilla, fundada en 1869, como secuela de la *Revolución*, por su padre y su maestro, con ribetes krausistas, liberales, racionalistas y hegelianos, y de la que él sería su verdadero animador, comienza a publicar una serie de artículos, desde 1869 a 1872, bajo el título de «Estudios de Literatura Popular», utilizando ya el seudónimo de *Demófilo* —donde afloran su modestia y su romanticismo— y con el que alcanzará notable prestigio como cultivador de este género, y que él consideraba como meros *apuntes*, con el abundante material que había ya recogido del pueblo, en sus trabajos de campo, especialmente, en las provincias de Sevilla, Huelva y Cádiz...

En el Tomo II, dentro de su sección fija, publicó una serie de artículos dedicados a la fonética andaluza que, junto con los estudios flamencos, inspirarán más adelante los estudios del catedrático de la universidad austríaca de Graz, el filólogo Hugo Schuchardt[9]. También va a publicar Machado en la *Revista* un novedoso artículo: «Cantes Flamencos», que serán el germen, el embrión de su libro *Colección de Cantes Flamencos* que, once años después, en 1881, publicará en Sevilla. En ellos, declara el origen humilde de los cantes... No olvidemos que *Demófilo* era gitanista, aunque hondamente andaluz:

> Nacidos muchas veces en la taberna y en ella casi siempre, y por plazas y campos repetidos, son los cantes flamencos, como en otro artículo indicábamos, una mezcla de elementos heterogéneos, aunque afines; un resultado del contacto en que vive la clase baja del pueblo andaluz con el misterioso y desconocido pueblo gitano. Ellos indican ser hijos de una fantasía poderosa, si las hay, pero lúgubre y tétrica, no risueña y rica como la andaluza; presentan como carácter predominante la determinación pleonástica de los objetos, y una cierta pretensión de penetrar en la naturaleza íntima de las cosas...[10].

Ya aportaba *Demófilo*, por vez primera, una de las claves característica del flamenco —de la cultura andaluza—, junto con sus elementos constitutivos: sus oscuros orígenes, su notable popularidad, su ascendencia gitana, o su carácter intimista..., completando el artículo con la inserción de una leve muestra de estos cantes, a cuyo estudio va a dedicarse con amor.

Y continúa esta línea de investigación flamenca, en la revista científica que, en 1877, va a fundar en Sevilla: *La Enciclopedia*, donde, en su abierta «Sección de Literatura Popular», dedica tres artículos a los *Cantes Flamencos*[11], en los que analiza, detenidamente, las características de algunas de estas composiciones, principiando por las *soledades*, popularmente llamadas *soleá* o *soleares*, afirmando que el oprimido pueblo

[7] *A. Machado y Álvarez:* Post-Scriptum *a la obra de F. Rodríguez Marín:* Cantos Populares Españoles... *Sevilla, F. Álvarez y C.ª, Editores, 1883, pág. 51.*

[8] *Encarnación Aguilar Criado:* Cultura Popular y Folklore en Andalucía/ (Los orígenes de la Antropología). *Sevilla, Public. de la Excma. Diputación Provincial, 1990, pág. 270.*

[9] *Hugo Schuchardt:* Die Cantes Flamencos. *Halle. E. Karra, 1881, 74 págs. (Datos tomados de la cubierta). Es tirada aparte de «Zeitschrift für rom. Philologie V». (Hemos utilizado el ejemplar que se conserva en la Biblioteca Nacional de Madrid). La traducción, como diremos más adelante, no se ha realizado hasta 1990.*

[10] *A. Machado y Álvarez:* Revista Mensual de Filosofía, Literatura y Ciencias, de Sevilla. *1870, T. II, págs. 474 y ss.*

[11] *A. Machado y Álvarez: Cantes Flamencos (tres estudios), en* La Enciclopedia; *2.ª época. Núms. 21, 23 y 24. Sevilla, 25 de octubre, 15 de noviembre y 26 de noviembre de 1879.*

gitano había aportado a estos cantes, de profundos sentimientos y hondamente triste, algo exclusivo de su propia raza: sus duras condiciones vitales y existenciales... Y, junto a las *soleares*, destaca *el polo, la caña* y *las seguidillas gitanas* —como se las llamaba entonces—, los preferidos de los buenos cantaores, pues poseen un mayor fundamento y dificultad musical, que las genuinas coplas del pueblo andaluz, más inclinado a la alegría y a la expresividad...

Después de una lucha constante, entre 1881 y 1883, funda las sociedades de *El Folk-Lore Andaluz* y *El Folk-Lore Español*... Y por el folklore entrará *Demófilo* en el flamenco... Y al abordar el tema, adelantándose a su tiempo, llama la atención sobre la especifidad de los cantes flamencos; algo en lo que no habían reparado ninguno de sus contemporáneos, que incluso lo censuraban o no le encontraban valor literario, por desconocimiento.

Como folklorista, a Machado le interesó vivamente el flamenco desde su juventud, asistiendo a fiestas populares, entre gitanos, como en la famosa feria de Sevilla, junto a Luis Montoto —como se refleja en sus cartas—; o escuchando a los mejores profesionales de la época, bien en el famoso *Salón Silverio*, instalado en la antigua y sevillana calle del Rosario, número 4; bien en el triángulo flamenco Sevilla-Triana-Cádiz, Jerez-los Puertos; y le apasionaba el flamenco, sobre todo, como fenómeno folklórico (popular) y artístico de transmisión oral, pero, singularmente, como *manifestación humana* del lenguaje, del habla del pueblo, que él recoge de forma directa, casi fonográfica, en sus letras, en sus composiciones más certeras y auténticas.

Y a primeros de abril de 1881, de la imprenta y litografía de *El Porvenir*, establecida en la céntrica calle de O'Donnell, número 46, de Sevilla —recordemos que Machado vivía en el número 22—, sale a la luz su primer libro importante —origen de la Flamencología—, y en el que utiliza también su habitual seudónimo de *Demófilo*: *Colección de Cantes Flamencos*, y en cuya primera página dejó impreso su ofrecimiento y su devoción: «A la Institución Libre de Enseñanza/ Dedica este trabajo su más sincero admirador/ y amigo *DEMÓFILO/ Antonio Machado y Álvarez (rubricado)*[12].

El libro, en el que intenta definir y profundizar en las claves del cante o, mejor, de los cantes flamencos, fue además concebido para facilitar información al sabio filólogo Hugo Schuchardt, en sus estudios de fonología y lingüística andaluzas, y que los utilizará en su monografía: *Die Cantes Flamencos*[13].

El volumen, que tuvo una favorable acogida de crítica y público, contiene 881 coplas —letras— gitano-andaluzas, entre *soleares* de tres y cuatro versos; *soleariyas, siguiriyas, polos, cañas, peteneras, serranas* y las diferentes modalidades de la *toná: livianas, martinetes, deblas* y la propia *toná grande;* el mismo *Demófilo* nos explica la motivación; el origen de su obra con humildad:

Las relaciones adquiridas con los principales mitógrafos de Europa... obligáronnos, especialmente a mi querido compañero el señor Marín y a mí, a proveernos de unas como especie de *tarjetas*, con que corresponde a los folletos y artículos que casi semanalmente recibíamos; a esta verdadera necesidad respondió el precioso folleto de mi

[12] Colección/ De/ Cantes Flamencos/ Recojidos (sic) y Anotados/ Por/ Demófilo. *Sevilla, Imp. y Lit. de* El Porvenir, *1881, 1 vol. 8.º, XVIII págs. de* Prólogo, *1 hoja en blanco, 209 págs. de texto y 1, en la hoja siguiente de* Índice. *Hemos utilizado el ejemplar que se conserva en la «Biblioteca Provincial Universitaria de Sevilla». Mas, para este trabajo, por ser más asequible, citaremos por la publicada por Ediciones Demófilo. Madrid, 2.ª edic., 1974, Colección «¿Llegaremos pronto a Sevilla?». Núm. 1, en 8.º., 1 fotografía de Machado y Álvarez más 267 páginas.*

[13] *Hugo Schuchardt:* Die Cantes Flamencos (1881). *Edición, traducción y comentarios de G. Steingress, Eva Feenstra y Michaela Wolf. Sevilla, Fundación Machado, 1990, 257 págs. (Machado ya se lamentaba en 1882 de que este trabajo no se hubiese traducido en su totalidad).*

amigo, titulado *Juan del Pueblo,* ya ventajosamente conocido, y mi *Colección de enigmas y adivinanzas,* y la de *Cantes Flamencos,* en la que especialmente me propuse facilitar a mi excelente amigo el señor Schuchardt algún material escrito que pudiera servirle de motivo para sus investigaciones filológicas y fonéticas. De esta obrilla, que apenas cuenta unas novecientas coplas, entre soleares, seguidillas gitanas, martinetes, serranas, polos, cañas, etc., recogidas en gran parte de boca de los mismos cantadores, y de unas 250 a 300 notas, en su mayor número explicativas: jamás me mostraré bastante satisfecho, no por su escaso mérito intrínseco, sino porque ella ha servido de motivo a la, aún a juzgar por lo poco que de ella he visto traducido, docta y preciosa monografía de mi citado amigo, titulada *Die Cantes Flamencos,* que ha de servir, cuando tengamos la dicha de que se traduzca al completo al español, la inmensa utilidad a los que en adelante se dediquen al estudio de la fonología andaluza...[14].

En el *Prólogo* de la *Colección de Cantes Flamencos,* con criterio claro y científico, afirma Machado que ha escrito el libro porque el flamenco estaba en decadencia, exponiendo, sobre el origen del vocablo *flamenco,* teorías explicativas sobre los gitanos, envueltos en leyendas y nebulosas, especialmente por los escritos de los viajeros románticos; y vincula el cante a la raza gitana, en su estricto sustrato sociocultural... Mas, teorías a parte, es lo cierto —y *Demófilo* lo confirma—:

Que hoy se conocen con el nombre de *cantes flamencos,* no canciones ni cantos, un género de composiciones que recorren desde la *soleá* propiamente dicha hasta la *toná* y la *liviana* que, a diferencia de la anterior, no es bailable ni se acompaña con guitarra: composiciones todas en las que predominan los sentimientos melancólicos y tristes en grado más ascendente, y en donde han venido a mezclarse, o mejor dicho, a amalgamarse y confundirse, las condiciones poéticas de la raza gitana y de la andaluza...[15].

Considerando, además, de que el flamenco, aunque lírico, es el «menos popular de todos los llamados populares», por su propia complejidad intrínseca y por los variados y profundos sentimientos que hay que compartir para entenderlo; por ello, los cree *un género propio de cantadores,* porque el flamenco necesita de un ambiente oportuno, de un clima especial y de un ejecutor, de un autor apropiado. Así nace el peculiar encuentro entre *la individualidad* del cantaor y *la colectividad* de su público que participa directamente con él, manifestándose en gritos, palmas y oles, al escuchar el sincero y profundo mensaje que, en nombre de todos, lanza al cantaor hasta los cielos... Por eso, el propio *Demófilo* insistirá en que es un género «más bien propio de una clase del pueblo que de todo él»[16]. Mientras que se queja de la decadencia de estos cantes que, sacados de su origen tabernario, acabarán *agachonándose,* es decir, perdiendo sus propias características flamencas, para convertirse en un género mixto, en un género seudoflamenco... No olvidemos que *Demófilo* publicó su libro en 1881, año ya de decadencia del flamenco puro y de los cafés cantantes; por lo que él sostiene que:

Estos cantes, tabernarios en su origen y cuando, a nuestro juicio, estaban en su auge y apogeo, se han convertido hoy en motivo de espectáculos públicos. Los cafés, último baluarte de esta afición, hoy, a nuestro juicio contra lo que se cree, en deca-

[14] Demófilo: Post-Scriptum, *ya citado; págs. 167-168.*

[15] Demófilo, *en el* Prólogo *a la* Colección de Cantes Flamencos. «*Ediciones Demófilo*», *ya citada; págs. 9-10.*

[16 y 17] Demófilo: Prólogo; ibíd., *pág. 11.*

dencia, acabarán por completo con los cantes gitanos, los que andaluzándose, si cabe esta palabra, o haciéndose *gachonales,* como dicen los cantadores de profesión, irán perdiendo poco a poco su primitivo carácter y originalidad y se convertirán en un género mixto, a que se seguirá dando el nombre de *flamenco,* como sinónimo de gitano, pero que será en el fondo una mezcla confusa de elementos muy heterogéneos; lo bufo, lo obsceno, lo profundamente triste, lo descompasadamente alegre, lo rufianesco, etc., etc.[17].

Para la elaboración de este libro, se valió *Demófilo* de dos *autoridades competentes en la materia* —como él las llama—: sus entrañables amigos, los dos grandes cantaores del momento: Silverio Franconetti, el rey de la siguiriya, en activo, y Juanelo *El de Jerez,* «el cual hace algún tiempo que ha dejado de cultivar la afición por hallarse enfermo de la garganta», pero que había gozado *de mucho y merecido crédito,* como bien afirma Machado, restando méritos a su labor de flamencólogo, lo que demuestra su honradez humana y la clara inteligencia de su modestia; no en vano le definió Julio Cejador como «hombre llano y afable, de inteligencia clara y gran corazón».

Esta *Colección de Cantes Flamencos,* la primera en su género; seleccionada, recogida y anotada por su propio recolector, de viva voz del pueblo, a parte de su magnífico *Prólogo,* fechado en «Sevilla y abril de 1881», contiene *soleares* de tres versos, con 399 *coplas,* a las que siguen trece *soleariyas* y setenta *soleares* de cuatro versos. Las *siguiriyas gitanas,* junto con las *siguiriyas cortas,* totalizan 177; los *polos* y *cañas,* dieciséis; los *martinetes,* con el *martinete corrido,* cuarenta y nueve; dieciséis suman las *tonás* y las *livianas;* nueve las *deblas* y veintitrés, las *peteneras.* A las que se suman más de doscientas sesenta notas a pie de página, las más, explicativas, y una completa relación, en el *Apéndice,* aparte de la biografía de Silverio, de ochenta cantaores de su época y anteriores, ordenados por sus respectivos lugares de nacimiento: Jerez de la Frontera, *la ciudad que ha dado mayor número de cantadores flamencos* —según la propia expresión machadiana—; a la que siguen Puerto Real, el Puerto de Santa María, la Isla de San Fernando, Cádiz, *la provincia de España donde ha habido mayor aptitud y disposiciones más felices para el cultivo de este género;* Sanlúcar de Barrameda, Sevilla, Málaga y Morón; anotando, además, las especialidades de sus cantes y estilos, al par que realiza la primera, aunque aún *incompleta biografía* del ya legendario y *terrible siguiriyero,* Silverio Franconetti y Aguilar, del que recoge, en el *Apéndice,* los cantes que formaban su *Repertorio:* veintiún *polos* y *cañas;* ochenta *siguiriyas* y ocho *serranas,* las únicas que figuran en esta *Colección,* lo cual no deja de ser revelador. La importancia de esta monografía está en ella misma: en el *Prólogo,* las notas y la acertada y escrupulosa recolección de los cantes; todo goza de interés y de actualidad para el investigador y el estudioso del flamenco.

Machado, al que no pasó inadvertido la producción de los cantaores anónimos; de los cantaores no profesionales, recogió y redactó estas coplas, estos cantes del pueblo, incluso con su torpe, peculiar y primitiva ortografía, en su originaria forma fonética —he ahí su gran interés—... ¡Todo un hallazgo! ¡Un gran éxito filológico que, desde entonces, se utiliza!... ¡Cabiéndole el honor de haber acaudillado todo un movimiento

nacionalista —flamencológico y literario—, en su doble interés por estudiar y recoger las peculiaridades sociolingüísticas y populares del pueblo gitano-andaluz... Por lo que esta *Colección* se ha convertido ya en uno de los libros clásicos —y básicos— que se han escrito sobre el arte flamenco, con una orientación tentacular y rigurosa.

Por los elementos específicos que contiene, la *Colección de Cantes Flamencos,* es un texto singular y único, de un valor extraordinario, ya que en sí es un documento *histórico-filológico* sobre una época del cante flamenco y de sus más originales y auténticas letras, algunas del último tercio del siglo XVIII, como las del *Repertorio* de *Tío Luis el de la Juliana, rey de los cantadores,* en la propia expresión machadiana, y, sobre todo, por las acertadas interpretaciones que hizo de los cantes, consiguiendo en su obra dar categoría de ciencia al flamenco.

Los méritos del libro los analiza, detalladamente, un profundo conocedor del tema: el admirado Félix Grande que, al hablar de sus múltiples cualidades, afirma con sinceridad flamenca, al detallar sus aciertos:

> Uno de ellos es el del enorme acopio de coplas incluidas, entre las cuales, sin duda, están casi todas las más hermosas que fueran conocidas a finales del siglo XIX. El fenómeno de la poesía gitano-andaluza es asombroso, la ocasional grandeza estética, la pujanza sentimental, la insólita economía verbal, la fuerza expresiva de algunas de estas coplas —casi todas anónimas o en todo caso atribuidas a iletrados o miembros de las clases desheredadas, y aún perseguidas, de la Baja Andalucía— son virtudes todavía no estudiadas con el amor y el respeto que silenciosa y pacientemente nos vienen reclamando; en el océano de la poesía española de los últimos siglos, pocas veces, ni en la poesía popular ni en la poesía culta, han sido aventajadas en precisión expresiva, en emoción y en dramatismo las mejores coplas gitano-andaluzas. No es éste el lugar indicado para articular nuestro asombro ante la grandeza poética de ese profundo pozo de emociones, baste ahora señalar que para Machado y Álvarez ese calenturiento talento poético de los casi siempre anónimos autores de esas coplas no pasó inadvertido... Ya hemos visto la atención de Machado y Álvarez por la producción de los artistas no profesionales y, diríamos, habitantes en el subsuelo de los lenguajes cultos. Es posiblemente esa atención la que le indujo a transcribir las coplas en su forma fonética, usando para ello una ortografía primitivista y conmovedora (procedimiento que, casi sin excepciones, se ha venido siguiendo desde entonces). Creo que esto fue un hallazgo. La —premeditada— torpeza ortográfica, que alude a irregularidades o inseguridades de dicción, contribuye a que las emociones que contienen —y despiertan— las coplas nos lleguen más populares y desasidas; esa ceceante ingenuidad colabora en la tarea de darnos de esos creadores desclasados, perseguidos, o en todo caso atrapados en o conocedores de la cultura de la pobreza, una ímagen de su casi siempre inerme condición social... Si los temas o los enfoques vitales de esas coplas estuviesen, de una u otra manera, vinculados al bienestar, a la seguridad o a la abundancia, es evidente que la ortografía de barriada, de cueva, de periferia, la versión escrita de una condición de pueblo pobre, no tendría sentido. Pero encontrar las emociones de los pobres y de los desclasados, conocedores de la hostilidad, la carencia o la cárcel, escritas de un modo jadeante y como conservando un cierto sobresalto en la lengua que las articula, es algo que coopera con el propósito de mostrar cuánto tienen de conmovedores esa poesía, el cante, los andaluces pobres, los gitanos.
>
> Y aquí debemos señalar otra de las causas por las que este libro debe ser considerado como fundacional: los gitanos y el cante. La cuestión sigue siendo espinosa. O mejor dicho: siguen obstinados en hacerla espinosa quienes continúan manteniendo la opinión, devenida de un racismo más o menos suave, de que los gitanos no intervi-

nieron jamás en la creación ni en la elaboración del cante. El lector ya no ignora que esa opinión me parece autoritaria y prescindible. Para Machado y Álvarez, escritor probadamente payo, las tonás y las siguiriyas —esto es, lo que entendemos como los fundamentos del cante, o al menos de las formas más *jondas* y remotas del flamenco— son de origen gitano. «La profundidad de la música y del sentimiento del pueblo gitano» es frase literal de Machado y Álvarez que me complace poder reproducir. A las siguiriyas las llama textualmente «verdaderas lágrimas del pueblo gitano». El prólogo se inicia mostrando algunas de las diversas hipótesis sobre el origen del vocablo *flamenco,* hipótesis todas ellas vinculadas a los gitanos (y probablemente tomadas del gitanófilo inglés George Borrow). Y por lo demás, tanto en la lectura del Prólogo como en el encabezamiento de la serie de siguiriyas, advertimos que en la época en que nuestro autor efectuó su trabajo las siguiriyas se llamaban invariablemente «siguiriyas gitanas». Si algo dicen los nombres deberemos tenerlo en cuenta...[18].

El libro, pues, es fundamental para todo el que quiera estudiar el origen, mudanzas y variedades del flamenco. El sentido poético y el entendimiento —y el sufrimiento— de la vida del bajo pueblo en la Andalucía de finales del siglo XIX, se reflejan fuertemente en estos cantes recogidos por *Demófilo*... Además, el habla de los gitanos, como se puede apreciar en esta *Colección,* al igual que el flamenco, el taurino o el de germanía, constituye un determinado y especial dialecto, o mejor, un habla especial, habiendo pasado muchos de sus vocablos y términos específicos a formar parte del español popular... Y ya que el flamenco constituye un *lenguaje especial,* por las coplas recogidas por Machado —las letras más puras y antiguas como hemos dicho—, podemos sacar hoy (ya que existen incluso imprecisiones en el *Diccionario* de la Real Academia Española, sobre su origen y significado), un buen número de vocablos del lenguaje flamenco y del *caló,* que son ya patrimonio de todos los españoles, pues a través de esta *Colección* vemos hasta la evolución de muchas palabras de origen gitano-andaluz, características, por tanto, del flamenco, a través del cual adquieren una gran difusión como *andalucismos* o, mejor, *gitanismos,* pasando después al lenguaje popular e incluso al propio *Diccionario* académico.

Ya están puestas las bases de la actual flamencología... Mas Sevilla se le quedaba pequeña a *Demófilo* para sus proyectos universales de divulgación de las ciencias folklórica y flamenca y, en busca de nuevos y más amplios horizontes profesionales y pensando, además, en la educación de los niños, el 8 de septiembre de 1883, la familia marcha a Madrid, donde el patriarca, don Antonio Machado y Núñez, sostenedor económico y humano del clan Machado, acaba de ser nombrado catedrático de la Universidad Central, en cuya Facultad de Ciencias le han ofrecido la cátedra de *Topografía de Animales Inferiores,* de la que será su primer titular, así como la dirección del *Museo de Historia Natural.*

Demófilo comienza a relacionarse con los intelectuales de Madrid: Joaquín Costa, Castelar, Núñez de Arce, don Juan Valera y el famoso crítico de arte, Luis Alfonso, que le presentará a Cánovas del Castillo, el único que le ayudará algo en su ideal folklórico...

Mas no todo fueron facilidades en Madrid: la ingratitud, la incomprensión y, sobre todo, la falta de medios económicos, van a ser sus principales aliados; sus constantes

[18] *Félix Grande:* Memoria del Flamenco. II. *Madrid, Espasa-Calpe, S.A., 1979, págs. 556-558.*

enemigos... Se acerca a la *Institución Libre de Enseñanza*, gracias a la amistad de su padre con los profesores institucionistas: Giner de los Ríos, Aureliano Linares, Manuel B. Cossío, José de Caso, Aniceto Sela... Y en la *Institución*, que tenía entonces su sede en la calle de las Infantas, número 42, ingresan como alumnos, el 18 de septiembre, sus tres hijos mayores: Manuel, Antonio y José, de nueve, ocho y cuatro años, respectivamente.

Demófilo continúa su correspondencia epistolar con sus amigos españoles y europeos, al par que divulga la ciencia folklórica y colabora en los principales diarios y revistas de la capital, como *El Español, El Día, La Ilustración Española y Americana, El Globo, La Época, El Progreso, La América* y el *Boletín* de la *Institución* que, las más de las veces, no le pagaban... En ellos nos ha dejado su ciencia y su pensamiento; sus ansias y sus frustraciones, pero, sobre todo, su amor profundo por el pueblo, al que trata con dignidad... En realidad, de verdad, *Demófilo* andaba por Madrid devanándose *el seso*, según confesara a su entrañable Luis Montoto, en su correspondencia inédita, en la que se trasluce también su impotencia para ganar dinero y sacar adelante a su familia, aunque le dolía más que nada la indiferencia y la frialdad con que sus contemporáneos acogían sus nobles ideales.... Y a sus problemas económicos, se añaden sus problemas familiares, con nuevas cargas, pues nacen nuevos hijos: Francisco, en 1884, que también cultivará la poesía tradicional y fue funcionario de prisiones, en El Puerto de Santamaría, Toledo y Madrid, y Cipriana, en 1885, que morirá en plena juventud. El corazón del bueno de *Demófilo* estaba embargado de angustia y de tristeza... Pero, en 1887, intentará un nuevo empuje del folk-Lore, a través de la vía del flamenco... Será su último esfuerzo; el definitivo. Y pasa, de nuevo, de la ciencia folklórica al flamenco, en donde había demostrado ya su magisterio como excepcional flamencólogo... Y toma, una vez más, la pluma para escribir al amigo Luis Montoto, en carta fechada en «Madrid el 21 de abril de 1887», donde le da noticia del nuevo libro que quiere hacer, más por motivos económicos que profesionales: los *Cantes Flamencos*, cuya fecha de edición hemos tenido la suerte de encontrar; pero leamos detenidamente el segundo párrafo de la sincera epístola:

> Es el 2.° punto de esta carta el *para qué* te necesito. Quiero publicar un tomo de canciones flamencas y andaluzas elegidas *—La flor y nata de lo bueno y lo barí—* sin carácter folklórico ni científico de *ninguna clase*, sino para pan para los churumbeles; y para este libro necesito algunas Alegrías= Panaderos= Aranditos= Romeras= Moriscas= Coplas para bailar el agua, etc., que dicen los cantaores; y, como tú me quieres, eres andaluz, tienes buen gusto y eres capaz de gastarte cinco duros por servirme, te pido que me recojas algunas: Con menos de un ciento, *bien elegidas*, me bastan: el objeto es presentar un *muestrario* de *alegrías-melancolías* = *soleares* y *seguiriyas* = tristezas. El libro no lo constituirá más que las coplas y un prólogo mio de 4 páginas. ¿Es verdad que harás mi encargo con eficacia y con cariño?[19].

En breve tiempo, pues, prepara Machado y Álvarez su nueva antología del cante flamenco; de Sevilla le llegan algunas coplas recogidas por su invariable Alejandro Guichot y otras escritas por Luis Montoto, aunque sin ser genuinamente flamencas,

[19] *Carta inédita de* Demófilo *a Luis Montoto, fechada en Madrid 21 de abril de 1887. Archivo del autor.*

pero con el sello de lo popular... *Demófilo,* al insertarlas en la nueva colección, les dio la grafía del pueblo... Y el 23 de junio de 1887, editado por la Biblioteca del periódico satírico semanal *El Motín* —de ribetes anticlericales, antimonárquicos y anticastelaristas[20]— que tenía sus talleres en la llamada *Imprenta Popular,* ve la luz pública —y es la primera vez que se dice— el libro CANTES FLAMENCOS/ COLECCIÓN ESCOGIDA, sin fecha de edición[21]; así lo anunciaba el mismo periódico:

> Acaba de ponerse a la venta un elegante tomo de 240 páginas, titulado *Cantes Flamencos (Colección escogida)* donde hemos recopilado lo mejor de cuanto ha producido la Musa popular, tanto en *Soleares* como en *Seguiriyas Gitanas,* como en *Coplas Flamencas,* como en *Serranas,* como en *Cantares,* propiamente dichos.
> Tanto por su contenido, como por su artística cubierta, su esperada impresión y su buen papel, es superior a cuanto en su clase se ha publicado.
> A pesar de esto, sólo costará 3 pesetas, recibiéndolo los suscriptores directos de *El Motín,* con el 24 por 100 de rebajas[22].

Y, tras indicar la dirección de la imprenta donde podía adquirirse el ejemplar, se insertan seis coplas, más dos seguiriyas, de tono irreligioso, formando variantes con los dos primeros versos, de otras tantas recogidas en el libro por su colector, bajo el título general de *Cante Místico-Flamenco.* He aquí dos ejemplos:

Cuando yo esté en la agonía
siéntate a mi cabecera,
y si se arrima algún cura
aplástale la mollera.

Después de cien años muerto
y de gusanos comidos,
aún me ha de doler un duro
que solté por un bautizo.

Y desde el 23 de junio al 25 de agosto, fue insertando *El Motín* una serie de notas anunciadoras del nuevo libro que, sin embargo, a pesar de ser una magnífica *Antología Flamenca,* no tuvo la misma acogida en la prensa que su anterior libro: *Colección de Cantes Flamencos,* publicado en Sevilla, en 1881, y que por culpa del editor, Enrique Piñal, no pudo hacerse una segunda edición en 1885, a pesar de estar agotada, como sabemos por la correspondencia inédita con Luis Montoto.

Y a pesar, también, de nuestra incesante investigación hemerográfica, sólo hemos encontrado una breve reseña bibliográfica, aparecida en *La Ilustración Española y Americana,* el 30 de julio del mismo año, en la sección *Libros Presentados a esta Redacción por sus autores o editores,* realizada por el encargado de dicha sección: Eusebio Martínez de Velasco; entre otras reseñas, se recoge, en primer lugar, la de los:

> *Cantes Flamencos,* colección escogida, con un prólogo de don Antonio Machado y Álvarez, en que expresa las cualidades de las canciones del pueblo y su distinción de la poesía erudita. El colector no es un folklorista, vocablo que daña al oído nacional, y que bien podían traducir los que tanto aman el lenguaje del vulgo, sino un aficionado a la poesía flamenca, que ha recolectado y elegido las *soleares, siguiriyas*

[20] El Motín. Periódico satírico semanal. *Madrid, 1881-1926. Número suelto, 15 céntimos, 4 págs. 345×225 mm. Tres cols., con grabados y láminas litografiadas en negro y en colores. Imp. de M. Romero, Ventura Rodríguez, 8; en otras varias imprentas y, finalmente, en la de Juan Pérez, pasaje Valdeína, 2, litografía de Fortuny, Santa Engracia, 12. Comenzó a publicarse el 10 de abril de 1881. En 1911 se publicaba con 16 págs., y, finalmente, se redujo a 4. Cesó el 26 de noviembre de 1926.*

[21] CANTES FLAMENCOS/ Colección Escogida. *Biblioteca de* El Motín. *Madrid, Imp. Popular. A cargo de Tomás Rey, S.A. [1887], en 8.º., 232 págs. más 8 hoj. (Lleva una artística portada: Una flamenca, muy de la época, tocando la guitarra).*

[22] *Desde 1885,* El Motín *insertaba en sus páginas una sección de* Cantares, *de seguro, orientada por* Demófilo, *su colaborador. Ya en el suplemento número 27, del Año VII, Madrid, 8 de julio de 1886, aparecen dos sonetos firmados por* Juan del Pueblo, *con el título de* Galería de Presbíteros (Perfiles a la pluma) *—a semejanza del libro de Lorenzo Leal—, donde se ve la mano de* Demófilo.

gitanas, coplas, serranas y *cantares* de más sabor, formando un libro muy interesante. Pertenece a la *Biblioteca de «El Motín»,* y es obra puramente recreativa. Se vende a tres pesetas[23].

En esta nueva colección, por supuesto, se nos aparece *Demófilo* más flamencólogo que folklorista, porque se ha ido depurando social y racialmente; demostrando, una vez más, que el cante es un género propio y esencial de *buenos cantaores...* Para el estudio y análisis de estos *Cantes Flamencos,* hemos utilizado la edición original, conservada en la Biblioteca de Blas Infante[24]. Existe también una edición, impresa en Madrid, en 1975, por Espasa Calpe, S.A., que no se ajusta en la paginación a la primitiva ni a la reedición que se hizo en Buenos Aires, en 1947 —asimismo, con varias erratas—, aunque sí recoge la luminosa y filial *Acotación Preliminar,* de su hijo Manuel, fechada en «Marzo, 1946»[25], en la que el primogénito de *Demófilo,* entre otras cosas, garantiza al público «la seguridad de hallarse con este libro ante la más exquisita, aquilatada y perfecta selección de coplas andaluzas, hechas, como sólo él podía, por quien supo más y entendió de nuestra poesía popular»... Fondo y forma, belleza y *jondura* y toda la gama del cante, son las principales características de esta colección antológica; por su parte, en el atrayente prólogo que *Demófilo* escribió para esta última monografía, se valora o, mejor, se revaloriza el *concepto del pueblo,* la importancia de la literatura popular y, especialmente, de las coplas creadas por el pueblo para la formación-expresión de su cante, pues ya afirma su hijo Manuel, en la citada Acotación, que fue tan amplia y fuerte en «la plena posesión de este linaje de conocimientos, que valió a mi padre el título de miembro de honor del folklore inglés y de la Sociedad Filológica de Londres... Y ésta fue toda su recompensa»[26]. Y, en verdad, ésta fue *toda la recompensa* que España pagó a este hombre admirable, defensor de la cultura del pueblo....

Mientras tanto, el edificio familiar y moral de los Machado se derrumbaba por cuestiones económicas. El bueno de *Demófilo* vislumbra ya muy negro su futuro; además, su salud se debilita por momentos... Sin embargo, va a realizar sus últimos esfuerzos físicos e intelectuales para conseguir algún dinero para su familia; y continúa colaborando en el *Boletín* institucionista, donde reedita su famoso estudio sobre *Tintín,* referente al lenguaje de los niños, y entra a formar parte, como redactor jurídico, del diario republicano *La Justicia,* fundado el 1 de enero de 1888, con el patronazgo de Nicolás Salmerón, y en cuyas páginas dejará no sólo apasionantes artículos sobre folk-lore, sino sobre su propia profesión jurídica... Pero ya la situación económica es insostenible; hay que afrontar el diario vivir... Y un nuevo cambio de domicilio... Esto es significativo en la vida familiar de los Machado; pero, esta vez no van tras las huellas de la *Institución,* sino a la búsqueda de un piso de renta más modesta. Y de la céntrica calle de Alcalá, se dirigen a la de Apodaca, número 5, 2.º izquierda... Además, la enfermedad le impide seguir en la redacción de *La Justicia,* que abandona en 1891... Mas, repuesto a los pocos meses, parece que la fortuna va a sonreírle, cuando unos amigos de ultramar le ofrecen un puesto para ejercer la abogacía en la isla

[23] *«Libros Presentados», en* La Ilustración Española y Americana. *Año XXI, Núm. XXVIII, Madrid 30 de julio de 1887, pág. 62.*

[24] *Nuestra gratitud a D.ª María Luisa Infante, hija del* Padre de la Patria Andaluza, *por las facilidades concedidas en su biblioteca.*

[25] *Esta obra fue reeditada en Buenos Aires, por la Edit. Espasa-Calpe, S.A., en su «Colección Austral», en 1947, con el núm. 745, con una «Acotación Preliminar», de su hijo Manuel; siendo nuevamente reeditada el 10 de febrero de 1975, con 152 págs., que no concuerdan con la primera edición, utilizada.*

[26] *Manuel Machado: «Acotación», ya citada, en* Cantes Flamencos...; *pág. 9.*

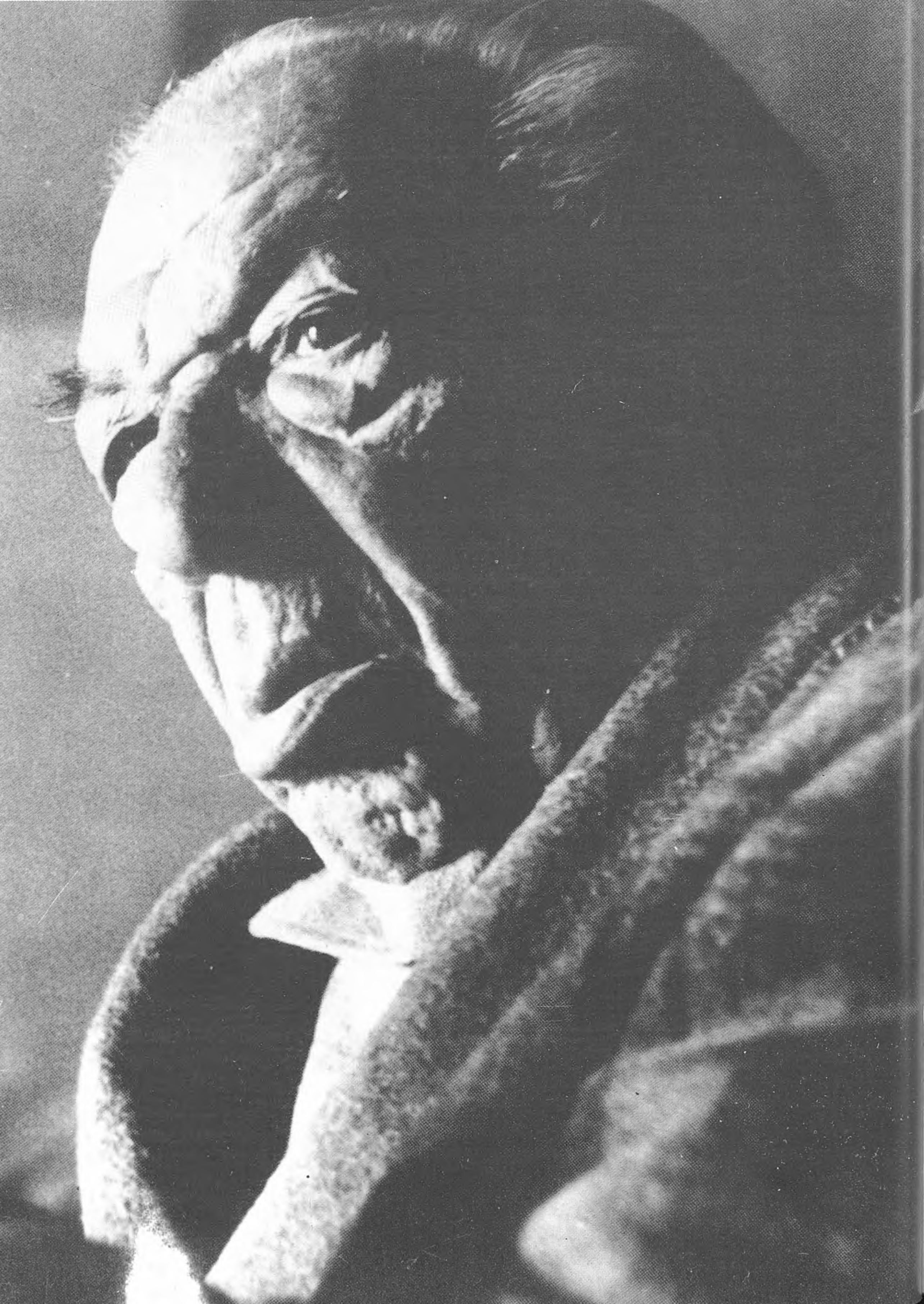
de Puerto Rico; y, a primeros de agosto de 1892, sale con destino a la hermosa isla caribeña; mas, no había transcurrido aún un año en Puerto Rico, cuando cae enfermo de muerte. Se le declara una fuerte *esclerosis medular* (no una *apoplegía serosa,* como alguien ha dicho), que le llevará al sepulcro. La noticia llega rápidamente a Madrid y uno de sus cuñados, Manuel Ruiz, capitán de barco, parte rápidamente hacia la isla para asistirlo... Le encuentra en extrema gravedad y regresa con él a Cádiz, donde desembarcan y se dirigen hacia Sevilla, adonde ha llegado sola doña Ana Ruiz, para recibirle, muriendo en la casa de sus suegros, en la trianera calle de la Pureza, número 35, a las diez de la mañana, del 4 de febrero de 1893, a los 47 años de edad, en los brazos de su amante esposa, sin ver por última vez ni a sus hijos ni a su padre...

> Vino a morir —escribe Luis Montoto— entre los suyos, y por destino providencial sintió su espíritu en el barrio de sus ensoñaciones, en la clásica tierra de su amor; albergue de alfareros y de hombres de mar; campo de sus estudios folklóricos, cantera de la que extrajo muchos y preciosos materiales para el estudio del *saber popular*[27].

Antonio Machado y Álvarez, y ya hemos reivindicado su obra, supo ser el primero en recoger, haciendo ciencia, la lírica tradicional, la lírica popular andaluza, la de los cantes, que ya influyó en Gustavo Adolfo Bécquer y va a influir en sus hijos Manuel y Antonio, y en los poetas de la generación del 27, pues sin él no hubiese existido la vertiente neopopularista y flamenca, no sólo de los poetas del 27, sino de muchos actuales... Y tampoco hubiese existido el flamenco como ciencia...

Daniel Pineda Novo

[27] *Luis Montoto:* Por Aquellas Calendas...; opús. cit., *pág. 107.*



Causas y efectos del antiflamenquismo

En nuestro *Diccionario Enciclopédico Ilustrado del Flamenco,* concretamente en la página 27, damos entrada a una compuesta voz, «Antiflamenquismo», con esta breve definición: «Llámase así a la actitud contraria de una gran parte de la sociedad española frente a la práctica y degustación del arte flamenco». Y a renglón seguido se añade: «Actitud que, aunque persiste en la actualidad en cierta medida, tuvo una gran implantación durante el siglo XIX y primera mitad del presente, por considerar al flamenco y su ambientación en los colmaos y en los cafés cantantes, algo denigrante y costumbre propia de gente de mal vivir». Después se hace alusión al repudio que del flamenco hicieron por escrito destacados escritores de la generación del 98, entre ellos Leopoldo Alas, Pío Baroja, Azorín, Armando Palacio Valdés y Eugenio Noel, y se transcriben algunas de sus apreciaciones al respecto, considerando que tuvieron influencia sobre la sociedad de su tiempo.

Indiscutiblemente, estos extraordinarios escritores, estas inmortales figuras de las letras españolas, hicieron daño al flamenco desde el punto de vista humano, sociológico, y tal vez restaron en cierto sentido fuerza a su desarrollo artístico, en un momento decisivo para su devenir.

Pero aunque esta actitud de tan importantes intelectuales surtiera el reseñado efecto y sea la que más se estudie en torno al tema, como ya lo hizo Félix Grande en su obra *Memoria del Flamenco,* con detenimiento, profusión de ejemplos y gran penetración intelectual, considera que fue la burguesía de la época, los clásicos bien pensantes, la gente de «medio pelo» que dicen en mi tierra, quienes de verdad y con denuedo se manifestaron abiertamente contra un arte que empezaba a tomar formas definitivas y a alcanzar un esplendor artístico inusitado. Pero esta realidad la veremos más adelante, pues aunque sea un poco a vuela pluma, se impone hacer primero una especie de insinuada antología de las opiniones que malmereció el flamenco por parte de los citados componentes de la literatura española más esclarecida.

Según Rosario Cambria, en su ensayo sobre el polémico tema de los toros, al analizar la postura casi exclusivamente adversa de la generación del 98 al respecto, y del flamenco por añadidura, tuvo mucho que ver con el ambiente que se vivía durante el tiempo de la Regencia (1885-1902), recoge lo escrito por Luis Granjel, para subrayar los muchos centros de diversión que existían, por ejemplo, en Madrid (frontones, circos, teatros, plazas de toros y *cabarets)*, en un período que coincide con la época de formación de los noventayochistas: «La imprevisión ante el futuro inmediato parece regir la vida cotidiana, la existencia de una sociedad infantil y tontamente alegre..., inconsciencia y optimismo... Libres de cuidados, las gentes se consagraban a sus ocios predilectos».

Y la actitud que toma gran parte de los hombres del 98 fue rotundamente antitaurina y antiflamenca. Es una herencia que toman del regeneracionismo. Giner de los Ríos, dejó escrito: «Hay que levantar, a la vez, el alma del pueblo entero, así en su parte sana como en su parte enferma, inmoral y pervertida, no sólo por esa propaganda y difusión intelectual, sino despertando en ella el sentido del ideal que nos emancipa de la vulgaridad y da gusto y sabor humano a la vida».

Y también fue indudable la influencia de Joaquín Costa, radical de radicales, tan pragmático hasta el punto de ser llamado el «cirujano de hierro» con respecto a los temas costumbristas españoles. Era su deseo respirar en España «aire de Europa», para combatir las desviaciones del pueblo, como la perversión que consideraba eran las corridas de toros; un «mal inveterado» que llevaba al país, en su opinión, al descrédito extranjero, así como a «una serie tétrica de degradaciones que nos envilecen», empleando sus propias palabras.

Desde estos antecedentes que significan Giner de los Ríos y Joaquín Costa, hay que contemplar seguidamente todo el antiflamenquismo de los intelectuales de una generación capital para la cultura española contemporánea, la del 98, porque a su juicio no se podía seguir permitiendo el proceder de «la chusma de irresponsables que corrió a consolarse de lo de Santiago de Cuba en la plaza de toros» y en el café cantante.

Mientras que los bien llamados viajeros románticos, muy especialmente Davillier, y algunos escritores costumbristas, sobre todo Estébanez Calderón, le hacían con sus crónicas, escenas y libros de viajes un favor al flamenco sumamente importante, quizá todavía no lo suficientemente valorado, así como la difusión prestada por un folklorista tan significativo como Antonio Machado y Álvarez, era una realidad en pleno siglo XIX, en beneficio de un arte popular que se forjaba a pasos agigantados, los excelsos escritores del grupo del 98, o mejor dicho, gran parte de ellos, se enfrentan a ese arte en efervescencia y atención entre el pueblo, con una serie de graves consideraciones en su contra, que los ensayistas Carlos y Pedro Cava, en su obra *Andalucía, su comunismo y su cante jondo* han analizado así:

Ellos llamaban españolada a los cromos abigarrados con que un Byron, un Gautier o un Merimée presentaban a España. Era la llamada España de pandereta. Y tanta equivocada importancia dieron a los juicios de turistas literatos, tanta alarma les pro-



dujo pensar que Europa podía creer que España era así, que acabaron por irritarse contra los toros y el cante jondo.

Y tienen posiblemente muchísima razón los mismos autores cuando escriben:

El prejuicio en contra de lo jondo ha retrasado, sin duda, el acercamiento a los intelectuales.

¿Y qué dijeron del arte flamenco los grandes escritores finiseculares?

Dijeron mucho y malo. Vayan, pues, algunos ejemplos, unos cuantos botones de muestra:

Armando Palacio Valdés y Leopoldo Alas, en su libro *La literatura en 1881,* escrito en colaboración: «El cante es el único género artístico que prospera; cante, en La Comedia; cante, en Variedades; cante, en Lara; cante, en la Zarzuela; cante, en Arderíus; cante, en Martín. El cante ha derrotado a Echegaray... El teatro flamenco nos lleva a la estupidez por una rapidísma pendiente».

Pío Baroja, novelista metido a poeta, nos refleja la postura del escritor de aquella generación. «Es paradójico —escribió Ramón Solís en *Flamenco y literatura*— que sea Pío Baroja y aún más paradójico que lo haga en un poema, quien con la frialdad y el objetivismo de su mentalidad de prosista, de narrador, de novelista genial, nos va a dar una visión fría de lo que era una juerga. El hecho de que lo haga en poesía y no en prosa da una mayor autenticidad a su posición crítica». He aquí el romance en torno al flamenco que escribió Pío Baroja, bajo el título «Café cantante», en su libro *Canciones del suburbio:*

El guitarrista aparece/ circunspecto en el tablado,/ y se sienta en una silla/ con poco desembarazo;/ el cantaor, cerca de él,/ va a colocarse en un banco,/ y con un vara corta/ que lleva en la diestra mano/ a su manera, sin duda,/ va los compases marcando./ El guitarrista es cetrino,/ moreno, peludo y flaco./ El cantaor es un gordo/ con cierto aire de gitano./ Comienzan las florituras,/ los arpegios complicados,/ en la guitarra, y de pronto,/ empieza el gordo su canto./ Se eleva una queja extraña/ en el aire, como un pájaro,/ y cae después como cae/ un ave con un balazo;/ vuelve a subir nuevamente,/ y otra vez, por lo más alto,/ y tan pronto es una queja/ de teológico arrebato,/ que llega casi a tener/ la emoción de lo sagrado,/ como parece una broma/ o un comentario zafio./ Se acaban estos quejidos,/ se ve al gordo sofocado,/ hinchado y-rojo como un/ farolillo veneciano./ Los dos puntos se levantan,/ oyen vítores y aplausos,/ y le sustituye un tipo/ que es especialista en tangos./ Canta con muy poca voz/ un repertorio de antaño:/ canciones de tauromaquia,/ de guerras y de soldados,/ de bromas a los políticos/ y a las costumbres y hábitos/ que eran propios de Madrid/ o del pueblo gaditano./ Bailan después seguidillas,/ sevillanas y fandangos/ unas mujeres morenas/ con grandes ojos pintados/ y bata con faralaes/ que les llega a los zapatos./ Alguna estrella del arte/ se menea como un diablo,/ y danza con tanta fuerza/ un baiIoteo tan bárbaro,/ con un estrépito tal,/ que tiembla todo el estrado.

Es verdaderamente sospechosa la actitud de Baroja, que en algunos momentos de su poema hace descripciones poéticas del cante dignas de un partidario fascinado, para de repente utilizar términos y adjetivos descalificadores, peyorativos, a ultranza.

El culmen de escritor antiflamenquista fue Eugenio Noel, que en su antiflamenquismo asumido como una cruzada o una profesión, tituló uno de sus libros, aparecido en 1919, *Señoritos, chulos, fenómenos gitanos y flamencos,* y otro anterior: *Escenas*

y andanzas de la campaña antiflamenca. Este autor en su aparentemente apasionado derrotismo, llega a decir: «Viendo bailar a esta mujer se concibe que España lleve seis siglos de retraso a los demás pueblos de su civilización».

Pero, sin embargo, ningún escritor del 98, ni los más partidarios del flamenco, como Manuel Machado, quien era un flamenco en realidad, vivió con más intensidad el flamenco que Eugenio Noel vi sabía más de flamenco que él. Basta leer su novela corta *Martín el de la Paula en Alcalá de los Panaderos,* para darnos cuenta perfectamente de su conocimiento del mundo y las formas del cante, de que por auténtica vivencia entendía lo que el flamenco significa espiritual y humanamente para sus artífices, cuáles son sus valores de toda índole... y también, lo que se venera en su ámbito la pureza del cante, la tradición cantaora y las leyes de los estilos.

Y sin pasión, sin enamoramiento hacia un arte, no se puede penetrar en sus motivaciones y contextos, como Eugenio Noel lo hace en la citada novela en torno al flamenco y su mundo. No solamente fue un observador profundo del flamenco, sino un gran aficionado, un entendido de primer orden. Hasta tal punto Eugenio Noel ama y siente el arte flamenco, que yo creo que escribió la citada novela para poder decir lo que el flamenco es, simulando así una ficción que no revelara su contradicción con sus panfletos, los escritos críticos que le daban para vivir, los que le dieron la fama en toda la geografía española.

Nadie que sea antiflamenquista de verdad puede escribir una de las mejores definiciones del flamenco que conozco. La que dice: «Para un andaluz cerrado, el cante hondo, flamenco, y el cante de sentimiento de la tierra suya, son una misma e indisoluble cosa. La inteligencia y la técnica se indignan al oír esto, pero la mayor parte del pueblo andaluz no concibe ni tolera una doble apreciación de esta emotividad suya, cuya expresión crece en extensión de su sentir hasta llegar más allá de su propia voz, con él y con sus propios medios. Un andaluz puede liberarse en la vida diaria de la sugestión de lo flamenco; pero siempre está dispuesto y hasta ansioso de caer en esa emoción, que le es necesaria a su espiritualidad. Y es que ama lo flamenco por eso mismo, porque se niega a toda definición, a toda ley, porque admite todos los estilos y modalidades, cadencias, sonidos y ritmos..., y porque cada uno de los que bailan, tocan o cantan puede interpretarlos según quiere él, y nada más que él. Todo eso es tartesio, persa, bizantino, probablemente heleno también, mozárabe, latino, y siendo todo eso y algo más, todo eso no es más que lo que él, el último intérprete de todo eso, quiere que sea». Nadie antes que Eugenio Noel había hecho unas afirmaciones tan acertadas sobre lo jondo en relación con el hombre andaluz.

Indiscutiblemente hay que descubrirse ante la sabiduría flamenca del antiflamenquista Eugenio Noel. ¿Era un judas, pues? Fue un exaltado maravilloso que quiso ser el contrapunto de una España apasionada consigo misma. Y eso también tiene mucho mérito, todos lo sabemos, aunque lamentemos que su postura, supuesta o falsa quizá, perjudicara al arte de Andalucía. Pero quizá porque le remordía la conciencia, en *Martín el de la Paula en Alcalá de los Panaderos,* en una mínima novelita, quiso

dejar la señal de su flamenquismo interno. Y lo hizo con tamaña calidad y escribió con tanto sentido de la verdad flamenca, en esas páginas breves, que yo propongo que le perdonemos sus no pocas puñaladas traperas. Como también debemos perdonar a Azorín su antiflamenquismo generacional, porque en las postrimerías de su vida escribió y su autógrafo está en la Cátedra de Flamencología de Jerez: «El cante jondo —venga de donde venga— es una emanación de la melancolía hispana. Pensamos en los monjes de Zurbarán y en el Discurso de la Verdad, del asceta sevillano. Todo acaba y todo se comienza, eternalmente. Se oye la voz del hombre que canta».

Creo que en los escritores del 98 hubo mucho de ofuscación ante el flamenco y que por las causas que fueran no se detuvieron a sopesarlo, concluyendo sobre el tema con precipitación. De ahí que sus actitudes nos sorprendan.

Repasadas las actitudes de un buen número de intelectuales de la generación del 98 frente al flamenco, hay que reconocer que al igual que sus bien fundadas teorías sobre otros temas sociales, morales y políticos, fueron desoídas sus advertencias antitaurinas y antiflamencas en gran medida, no consiguiendo ni que se suprimieran las corridas de toros, ni que se cerraran los tablaos.

Y a pesar de que naturalmente tuvieron su influencia a determinado nivel social, más que un artículo de Ramiro de Maeztu o de Azorín, lo que sí perjudicaba al flamenco en aquel tiempo, eran las notas de los gacetilleros de turno, porque en ellas se reflejaba el sentir de una clase, de la burguesía de la época, sumamente melindrosa, petimetre, hortera y simuladora de una moral más peripuesta que verídica.

¿Y cuáles eran las causas de ese rechazo de tan sustantivo sector de la sociedad española hacia el flamenco?

Supongo que muchísimas. Pero yendo al meollo de la cuestión, estimo que una es clave: lo que el cante significa como novedad y trascendencia racial, frente a lo que era hasta entonces la configuración de la cultura andaluza. Fue una irrupción casi intempestiva para la sociedad del instante, una irrupción además fulgurante por el apoyo de la plebe, pero también de algunos aristócratas o militares de renombre —recuérdese al respecto el duque de Medinaceli o el general Sánchez Mira—. Sin olvidar que el rey Alfonso XII concedió una pensión vitalicia a Juan Breva, lo cual creaba una indudable confusión, por una parte, y asimismo, por otra, un instintivo malestar entre los inequívocamente cursis, entre los defensores de una cultura petrificada, estática, incluso foránea en una gran área, especialmente, en lo concerniente a música y danza. Y ese malestar, naturalmente, se ponía de manifiesto de continuo, puesto que el cante se convertía en un claro rompimiento de las convicciones folklóricas tradicionales. El cante, el flamenco en sí, se contemplaba como una vanguardia, y lo era en realidad, y una vanguardia siempre es una temeridad puesta en movimiento, algo que despierta generalmente prevención y en muchos casos, como en el que nos ocupa, incluso repulsa.

Si lo meditamos un poco, ese menosprecio que el cante y el baile flamenco recibía de la sociedad del siglo XIX y principios del presente, no puede extrañarnos. No, no puede extrañarnos desde nuestra perspectiva actual, dado que, como todos sabe-

mos, todo arte verdadero conjuga légamo y espontaneidad para hacerse patente y manifestar lo real, a la par que transforma esa realidad. Y el flamenco esta surgiendo de una decantación del viejo folklore, sobre todo del devenir musical y cultural de la historia andaluza, para finalmente erigirse en algo distinto y de mayor entidad. Y para más novedad todavía, para su forja definitiva, expresión peculiar, crecimiento y expansión, se había creado su propio ambiente al socaire de la implantación en la España de los cafés cantantes.

Hasta su arribada al café cantante, el flamenco, cante, baile y toque, aunque la profesionalidad de sus intérpretes ya era un hecho, había tenido su ámbito en las ventas de las afueras y en las tabernas de los barrios, principalmente, por lo que su eclosión no se percibía aún con la concreción y la intensidad que alcanza al convertirse en espectáculo fijo, diario, en recintos determinados y ubicados en sitios urbanísticamente céntricos de las ciudades.

Entonces es cuando aparte de que se descubre lo que tiene de antítesis, toma consistencia el antiflamenquismo más contundente y empieza a producir sus efectos. Una investigación llevada a cabo en la prensa sevillana del siglo pasado, revela con cuánta fuerza se ataca la difusión del flamenco en los cafés cantantes. Los ejemplos que ha recogido son múltiples. Y tan determinantes, que no está de más transcribir algunos de ellos. En primer lugar un suelto de prensa, todavía referido al cante en las tabernas, aparecido en el periódico *El Porvenir,* en 1871, titulado «Escándalo». Dice: «De marca mayor ocurrió uno antes de ayer tarde en la calle de Santa María de Gracia. Parece que a invitación de un amante al canto flamenco, una gitana estuvo cantando durante toda la mañana, en la tienda de bebidas de la citada calle. A las cinco de la tarde quedó el aficionado satisfecho de música, y quiso despedir a la gitana dándole las gracias. Esta gritó y otras cosas más...». Para qué seguir. Tan antiflamenquista era el individuo que no quería pagar a la cantaora, como el gacetillero que hinchaba periodísticamente el hecho como algo denigrante.

No hay que dejar de repetir que la gran época del cante flamenco, si miramos atrás sin ira, sino con buenas miras, hay que centrarla en torno a los cafés cantantes que surgieron en Sevilla, Cádiz, Jerez, Málaga y otras ciudades andaluzas, así como en Madrid, a mediados del siglo XIX, dando paso a la confirmación de la profesionalización de numerosos intérpretes y a la competencia diaria entre ellos. Lo he escrito y dicho más de una vez: en el local cerrado, con vino o aguardiente, mujeres y madrugada, el cante flamenco adquirió pasión y esplendor por la cantidad de cantaores que surgieron.

Y como es lógico, en los cafés cantantes, a los que acudía un público variopinto e indiscriminado, como cualquier otro espectáculo público nocturno, acontecieron hechos de toda índole, desde el robo de un reloj a la pelea entre borrachos. Hechos que en las páginas de los periódicos daban pie para denigrar al flamenco y a los flamencos sin sucesión de continuidad. He aquí una muestra, la gacetilla aparecida en *La Libertad* del día 6 de mayo de 1884:

Por una pequeña cuestión, promovida entre varios concurrentes al citado local, se creyeron en el deber de intervenir el dueño, algunos concurrentes y camareros, dando tantos golpes a uno de los citados contendientes que cayó éste al suelo sin sentido, resultando con muchas contusiones.

Los serenos que al escándalo acudieron, no creyéndose menos que los demás a pesar de hallarse aquel infeliz en tan mal estado y tendido en el suelo, también la emprendieron con él a chuzazo limpio.

Gracias a que una persona bastante conocida en esta ciudad intervino y contuvo a aquellos señores, pudo salir con vida el desgraciado agredido.

No es la primera vez que ocurren en este célebre salón de cante, escenas tan repugnantes como las que referimos.

Es indispensable, ya que no es posible hacer desaparecer del centro de la población tan escandaloso café, al menos que sea vigilado con más cuidado y haya menos condescendencia por parte de los agentes de la autoridad.

Y en el mismo periódico, el día 10 de agosto del mismo año, podía leerse:

Tiempo era ya que el señor Leguina, se ocupase de los salones de cante y baile flamenco de Silverio y Burrero; acertada ha sido la multa impuesta a los indicados centros de corrupción, pues se venían cometiendo ciertos abusos que no podían seguir su camino.

Raro era el día en el que la prensa no arremetiera, tanto en Sevilla como en Cádiz, Jerez o Málaga, contra los cafés cantantes, sus artistas y sus parroquianos. Y si así lo hacían por broncas y sucesos sin una mayor trascendencia, cómo no iban a lanzar las campanas del rechazo al vuelo, con motivos más graves, entre ellos la agresión en el Café Silverio de Huelva a Rosario La Honrá, que recibió un tiro en un brazo, en junio de 1885, de parte de un posible perseguidor de sus encantos, al que tal vez le dio calabazas la gran bailaora. La prensa exigía del gobernador que suprimiera el local inmediatamente. Y no olvidemos los comentarios de las publicaciones sevillanas *El Tribuno, El Porvenir* y *El Progreso* del 14 de agosto del mismo año, con motivo del asesinato de El Canario en las cercanías del Café El Burrero, a manos del padre de la cantaora La Rubia. *El Progreso,* concretamente, decía: «¿Qué os parece el cuadro, defensores acérrimos del café cantante, que tales espectáculos proporciona? Y quien puede y debe ordenar su clausura sin condiciones de ningún género será, en vista de tan elocuentes datos, el único responsable de cuanto allí suceda en adelante».

Y esto no era nada. Bajo el título «¡Por decoro de Sevilla!», apareció un largo suelto en el mismo diario, en el que entre otras cosas se decía acerca del flamenco: «Espectáculos de esta especie no pueden de manera alguna tolerarse en una población culta: las autoridades que tienen la obligación de velar por las buenas costumbres, manifiestan gran incuria al dejar pasar el tiempo sin tomar una determinación que las evite. Nosotros esperamos que por decoro de la población, por el buen nombre de las autoridades, que éstas después de enteradas por sí de lo que ocurre en aquel café cantante proveerán según su conciencia les dicte, aun cuando sea disgustando a algún prohombre conservador».

El antiflamenquismo furibundo despertado por los cafés cantantes y reflejado y enardecido por los periodistas de la época, tuvo muchos motivos para manifestarse, pues la verdad es que en los cafés cantantes, indudablemente, tenían cabida en la alta noche desde la cita amorosa hasta la partida de cartas amañada. Y hubo un gobernador, que por cierto se llamaba Sellés, como Aurelio de Cádiz, quien, dispuesto a acabar con todo el juego de Sevilla y disfrazándose de señorito pueblerino, se infiltró en el Café del Burrero y realizó una redada histórica, ganándose el aplauso de la prensa sevillana en diversas crónicas de marcado acento antiflamenquista.

Sería interminable la enumeración de artículos, comentarios, sueltos y gacetillas que desde la implantación de los cafés cantantes en Andalucía, Madrid y Barcelona, especialmente, promovió un antiflamenquismo periodístico total, llegando a escribir, quien firmaba con las iniciales L.Y., acerca del baile flamenco: «Pudiera decirse que éste es el baile o danza del vicio, a semejanza de la célebre de los muertos. Triste es en éstos ver los descarados y desenvueltos movimientos de las llamadas bailaoras. Pero mucho más triste e incomprensible es que los hombres, olvidando su dignidad y su grandeza, se agiten y muevan con ridículas muecas y afeminados gestos. El baile en este caso es el vicio en toda su fealdad, es algo repugnante y asqueroso, es la relajación del sentido moral».

Este ataque al flamenco, en un periódico popular, en las páginas de *El Cronista* del 23 de junio de 1887, era más dañino para el género flamenco que cuantos escribieron en sus ensayos los antiflamenquistas escritores del 98, pues atañía su difusión a un público más amplio, empezando por la burguesía.

Y qué decir del revuelo que se armó en la capital hispalense, cuando el flamenco dio otro paso hacia adelante subiendo a los escenarios de los teatros. Como ejemplo de intransigencia está lo publicado en la prensa jerezana de la época, escandalizada porque en el Teatro Principal, sito en la calle Mesones, una de las más céntricas de la ciudad, los flamencos habían desplazado a los comediantes y a los divos de la zarzuela. Y es que las empresas teatrales descubrieron en un momento dado que Silverio y Paco el Barbero tenían un público apasionado, al igual que Curro Dulce, La Cuenca, incluso los intérpretes más locales, y era, por lo tanto, un nuevo entusiasmo popular que había que aprovechar para el negocio.

Y en la revista *Asta Regia,* del 11 de octubre de 1880, el crítico de turno comentó la función flamenca que tuvo lugar en el Teatro Eguilaz de Jerez, con las siguientes y enfáticas palabras: «La danza obscena y las payasadas ridículas de los gitanos, van a sustituir a los versos de Zorrilla y de Blasco, a la música de Arrieta y a las sinfonías de Marqués; en cambio los varoniles ecos del señor Marrurro en sus seguidillas, proporcionarán tal, o cual palo, o por lo menos, tal o cual frase de esas que llena de inmundicia la boca que las pronuncia. En estos días deberá llamarse el coliseo, no teatro de Equílaz, sino tabanco de... cualquier cosa, porque no puede asociarse nombre tan invicto a manifestación tan repugnante».

Esto se escribía, pues, en una ciudad que es tenida por cuna del cante, donde también el antiflamenquismo ha existido y perdurado a lo largo del tiempo, en mayor o menor medida, por muy extraño o paradójico que parezca.

De modo que ante tanto hecho fehaciente de declarado y contumaz antiflamenquismo, en los periódicos de la segunda mitad del siglo XIX, cuando está comprobado que el arte flamenco, cante, baile y toque, vivía su edad de oro, no hay más remedio que admitir algo verdaderamente muy importante conforme más se estudia e investiga el proceso configurador del arte andaluz, del flamenco, su mundo y su submundo, más hermoso y hasta incluso heroico nos parece su devenir.

Hasta aquí la selección de ejemplos latentes de antiflamenquismo burgués, muestras elegidas entre las muchas que recientemente se están descubriendo en aras de la indagación más seria y consecuente, la que se está realizando para estudiar la historia del flamenco con veracidad total. Después de ella, se impone la reflexión en torno a sus nefastos efectos.

Al llegar el siglo XX y con él la decadencia de los cafés cantantes dedicados al flamenco, el arte de Andalucía encontró un nuevo apoyo divulgador en dos bases principales y que siguen teniendo vigencia: la entonces incipiente discografía y el espectáculo teatral. En los años diez y veinte ya era una realidad aplastante la presencia de un arte nuevo que incluso plantaba sus reales en el extranjero. Recordemos al respecto, que en 1914, se estrenó en Londres el espectáculo denominado *El Embrujo de Sevilla,* primer precedente de los futuros ballets españoles. Pero pese a esta insoslayable realidad, no por ello la burguesía desistía de su declarada guerra a lo flamenco. Y el ejemplo más flagrante de antiflamenquismo de aquel entonces, se puso de relieve con motivo del famoso Concurso de Cante Jondo de Granada.

Sí, don Manuel de Falla, posiblemente, no se lo podría creer. Como cuenta E. Molina Fajardo, cuando inició los trámites, junto a Federico García Lorca y otros artistas, escritores e intelectuales granadinos, para celebrar el evento, encabezando un movimiento reivindicador del flamenco verdaderamente clave en la historia del cante, el baile y la guitarra, del flamenco en todos los sentidos, se vio sorprendido por la reacción de la burguesía y de algunos periodistas y escritores del tres al cuarto, frente a su idea de llevar a cabo el certamen, en la creencia de salvar la pureza de una música popular, de un arte del pueblo que consideraba en peligro de extinción.

Dejando aparte la cuestión, más de una vez planteada, de la necesidad o no del hoy histórico concurso, lo efectivamente interesante y trascendente del hecho fue, a mi entender, la actitud de un músico de la entidad de Falla ante el flamenco. No se merecía, pues, Falla la controversia que su decisión desató, algo que junto a otros detalles de la organización y del resultado, hicieron que el gran compositor gaditano no volviera a ocuparse del tema más.

Habría que estar en el lugar de Falla, para calibrar la decepción que sufriría cuando leyó el artículo que escribió Francisco de Paula Valladar, cronista oficial de la provincia de Granada, por más señas, en la revista que dirigía,*Alhambra.* «Soy entu-

siasta de la fiesta de los cantos populares granadinos —decía con una caradura tremenda—, pero dejémonos de cante jondo. Corremos, no lo olvide el Centro —se refería a Centro Artístico que apadrinaba la celebración del concurso—, el peligro gravísimo de que esa fiesta pueda convertirse en una españolada». Y continuaba con una serie de referencias absurdas de cara al asunto en sí. Naturalmente, el artículo de tal Valladar tuvo su repercusión y dividió a los ediles del momento, poniendo en peligro la subvención solicitada, el patrocinio municipal.

Manuel de Falla firmó un artículo combativo defendiendo la solicitud y los propósitos de los organizadores, llegando a argumentar lo siguiente: «Porque han de saber ustedes que para cuantos digna y conscientemente cultivan la música, o se interesan por ella, ese canto representa, por lo menos, el mismo valor estético y aun histórico que el mágico Palacio de la Colina Roja».

La polémica prosiguió, terciando en ella, desde Madrid, el inefable Eugenio Noel, al que contrarrestaron con escritos Miguel Cerón, Hermenegildo Giner de los Ríos y Manuel Chaves Nogales, entre otros. Mas en Granada fueron en aumento los ataques a la organización y al flamenco, tanto por el promotor de la controversia, como por Joaquín Corrales Ortíz, joven periodista, que con sus artículos virulentos y hasta ofensivos destrozaba los nervios de Falla y sus adictos. Además, el citado Corrales Ortíz editaba pasquines con los títulos de sus escritos y los pegaba por las esquinas de Granada. Uno de ellos fue todo un grito sensacionalista y terriblemente mal intencionado, pues en él podía leerse: «Alma de esclavos. La fiesta del jipío tabernario y del pingo en tablado canalla».

Y hasta las tradicionales carocas o cartelones granadinos de los días anteriores a las fiestas del Corpus, en los que se criticaban los acontecimientos locales del año, se conviertieron en muestras patentísimas de antiflamenquismo burgués. Menos mal que Falla, Lorca y sus amigos artistas no desfallecieron en el empeño y consumaron la celebración del espectáculo flamenco en plena plaza de los Aljibes. Puede decirse, por lo tanto, que el Concurso de Cante Jondo de Granada, desde nuestra actual mirada, constituyó la primera victoria de los cabales frente al secular antiflamenquismo de la clase media andaluza.

No cabe duda que los últimos años veinte y los primeros años treinta fueron de capital importancia para la difusión del flamenco por todo el país. Y los antiflamenquistas no podían contrarrestar la avalancha del cante en las gramolas de los bares, ni la presencia de los espectáculos flamencos en los teatros y las plazas de toros. Sí, la llamada Ópera Flamenca, acogida con agrado por los públicos de todos los puntos cardinales españoles, proporcionaba el hecho de que los artistas flamencos fueran tan conocidos y famosos, como los divos de la zarzuela o los actores y actrices del teatro y el cine. Y en algunos casos hasta más. Don Antonio Chacón, La Niña de los Peines, el Niño de Marchena o Vallejo, eran tan populares como ahora mismo lo son Paco de Lucía o El Camarón de la Isla, y desde luego mucho más que actual-

mente Fosforito, Naranjito, Menese, José Mercé y tantas otras figuras del cante jondo. Digo esto con tanta seguridad, porque si se repasa la prensa de la época, el espacio que los flamencos famosos ocupaban en crónicas, gacetillas y anuncios, es muy superior al que cubren los punteros de ahora, lo cual es un síntoma de la celebridad que habían alcanzado y con ellos el flamenco.

Por otra parte, los antiflamenquistas no podían esgrimir los argumentos de antaño en torno a los cafés cantantes, pues el flamenco se desarrollaba en los principales coliseos de Sevilla, Cádiz, Málaga, Jerez, Córdoba, Granada, Barcelona, Madrid... Aunque los más reticentes se agarraban al tópico de «la españolada». Y de vez en vez criticaban una comedia andaluza o una película de las llamadas folklóricas, considerándolas a todas malísimas y de auténtica vergüenza nacional. Mas esta actitud, que se acentuó un poco en la postguerra, podemos tildarla como los últimos coletazos del antiflamenquismo militante, pues a partir de los últimos años cincuenta, con la etapa de revalorización del flamenco, emprendida por intelectuales, que escriben y propagan las excelencias del flamenco como un arte y una cultura de inconmensurable importancia, empezando por José María Pemán —en la tercera de *ABC* y esto es clave en determinado momento—, hasta periodistas como Fernando Castán Palomar, del semanario *Dígame*, pasando por José Carlos de Luna y Tomás Borrás.

Los antiflamenquistas últimos comienzan a darse cuenta de que hacen un poco, o un mucho, el ridículo, sobre todo cuando comprueban que los políticos de todas las tendencias prestan atención y apoyo al flamenco, y que la universidad, desde que, en 1964, se celebró en Sevilla la Primera Semana Universitaria de Flamenco, se ocupa del género. Ante tamaña realidad, la burguesía evoluciona al respecto.

Para todo ello, y quizá por carecer de fundados argumentos, el antiflamenquismo que pueda todavía existir está poco menos que el silencio, en una especie de letargo. En nuestros días, por regla general el flamenco es un arte respetado, aun por todo aquel que no sea aficionado. Lo cual es un logro que Falla ni soñó siquiera, pero que su consecución ha dependido en gran parte de su ejemplo.

Y curiosamente, si reflexionamos un poquito, la entronación actual del flamenco, por paradójico que resulte, se debe a la burguesía de nuestro tiempo. La mayoría del público que sostiene al flamenco en esta nueva época dorada, está formada por la clase media. Esto se comprueba con solamente mirar alrededor de uno mismo, cuando se está presenciando un recital o un festival de cante, baile o guitarra. A nuestro lado, delante o detrás, localizamos al técnico de minas, al perito industrial, al funcionario, al profesor de letras o de ciencias, al médico, al abogado, al periodista, al escritor, al artista de cualquier otro género... Los profesionales liberales predominan sobre los campesinos, los albañiles, los carpinteros o los taxistas; al menos en las funciones flamencas en capitales y ciudades importantes. Y además, todos se las dan de entendidos, se consideran auténticos flamencólogos.

Y esto que acabamos de comentar, es sumamente capital para el mantenimiento de un arte como el flamenco. En fin y resumiendo, una pregunta, si no insondable, sí precisa: ¿Quiere esto decir que ha muerto el antiflamenquismo para siempre?

De momento, contestemos con una interjección: ¡Ojalá!

Manuel Ríos Ruiz



Palmas
(Foto: Michel Dieuzaide)

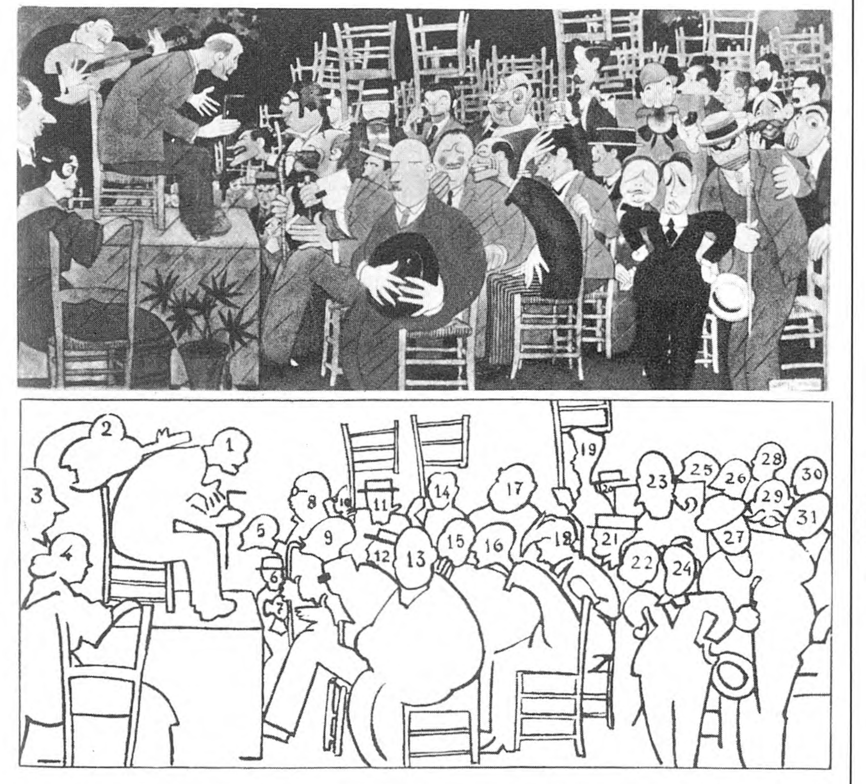
Granada, 1922. Manuel de Falla reivindica al flamenco

Sobre el concurso de Granada del 22 se podría hacer una conferencia de un par de horas desarrollando el tema: «No voy a hablar de...». Desde luego, no voy a detenerme en la presencia o participación de los intelectuales y artistas: escritores y poetas entre los cuales destacaban Juan Ramón Jiménez, Ramón Pérez de Ayala, Ramón Gómez de la Serna, los hermanos Francisco y Hermenegildo Giner de los Ríos, el mexicano Alfonso Reyes (que reside en España entre 1914 y 1924), Tomás Borrás, Salvador Rueda, Edgar Neville (más conocido todavía como cineasta), sin olvidar el papel esencial del joven Federico García Lorca, quien acaba de cumplir los 24 años, ya autor del *Libro de Poemas,* publicado el año anterior; pintores como Manuel Ángeles Ortiz, Ignacio Zuloaga y el catalán Santiago Rusiñol y el inglés Wyndham Tyrol; músicos (desde luego) como Falla, Turina, Pedrell, Oscar Esplá, Adolfo Salazar, Federico Mompou, Roberto Gerhard, Ángel Barrios... y Andrés Segovia, Miguel Salvador, Fernández Arbós, Pérez Casas... No evocaré tampoco el papel de los profesionales del cante, del baile o de la guitarra: Chacón, Manuel Torre, la Niña de los Peines, Juana la Macarrona, Ramón Montoya, Manolo de Huelva, Amalio Cuenca y Manuel Jofré. Sobre estos aspectos del concurso todo está dicho ya en varios artículos y sobre todo en el extenso capítulo titulado: «¡Don Manuel, que nos vamos!», en *Memoria del Flamenco* de Félix Grande, con un duende, además, insuperable. Aunque esto pueda pasar por una trivial alabanza de circunstancias, no puedo dejar de decirlo porque le envidio demasiado esa manera muy suya de seguir siendo poeta cuando escribe en prosa, una prosa con estremecimiento de poema, como la de Federico. Este escrito fundamental de Félix Grande se apoya en una bibliografía básica imprescindible (12 títulos), que se puede completar hoy con 8 obras no citadas, publicadas entre 1974 y 1986. A eso hay que añadir algunos artículos publicados en *Candil* y en *Sevilla*

Flamenca, una crónica del concurso en cinco entregas, escrita por Luis Suárez Ávila en 1972 para el periódico *Ideal,* otra en *Diccionario enciclopédico e ilustrado del Flamenco,* de José Blas Vega y Manuel Ríos Ruiz (1988), otro artículo de Félix Grande sobre «García Lorca y el flamenco» y uno de Suzanne Byrd sobre «La fiesta del Cante Jondo de Granada», también publicados en 1988, y algunas ponencias y conferencias presentadas en diversos congresos entre 1983 y 1990. Puede parecer mucho y es poco, en realidad, sin consideramos la importancia de los datos musicológicos contenidos en la conferencia de 1922 titulada: *El Cante jondo (canto primitivo andaluz),* fuente y base de cuanto se ha escrito hasta ahora sobre los orígenes del flamenco y los aspectos más característicos de esta música singular. Podemos observar, por otra parte, que, en los libros y artículos citados, dominan los juicios negativos y que los autores suelen evocar el «fracaso» del concurso, debido, según algunos, a la eliminación previa de los profesionales y al hecho de que los organizadores eran intelectuales todos, ajenos en su mayoría al mundo flamenco. El silencio de muchos pudiera interpretarse como una forma de pudor o, quizá, de desconfianza inspirada por el supuesto «gitanismo» de Manuel de Falla y Federico García Lorca. Por eso, hay que saludar y encarecer el esfuerzo casi solitario de Félix Grande para rehabilitar el «flamenquismo» del gran poeta granadino y enjuiciar de manera más desapasionada —o más objetiva, por lo menos— el acontecimiento del 22.

Desde luego, no voy a repetir una crónica de los hechos, tan pormenorizados en otros escritos, ni tampoco abordar el tema polémico de la trascendencia del concurso y me conformaré con analizar la actitud de los intelectuales y sobre todo la argumentación musicológica de los organizadores.

En un libro muy polémico y por lo tanto muy discutible, titulado *Teoría romántica del Cante Flamenco,* publicado por la Editora Nacional en 1976, Luis Lavaur, especialista del turismo, califica de «neojondista» —sinónimo, para él, de neorromántica— la postura de Falla y García Lorca y, desde luego, la afición de los intelectuales que acudieron al concurso. La sustitución del término «flamenco» por el de «cante jondo» traduce, según Lavaur, «el ambicioso objetivo regeneracionista de la empresa» y, por añadidura, el tachable elitismo de sus organizadores, quienes levantaron un altar para el dios «Pueblo», o, según los propios términos del autor, sentaron a «Su Majestad *el pueblo,* en un trono intelectual», volviendo al mismo tiempo las espaldas al pueblo verdadero, o sea a las capas populares que seguían deleitándose con fandanguillos triviales y *flamenco* de mala cepa. El romanticismo de la élite que acudió a la Plaza de los Aljibes se manifestó, asevera Lavaur, hasta en sus atavíos, ya que las señoras lucían trajes de la primera mitad del siglo XIX. En cuanto a la estética «neojondista», se limita, según el mismo autor, a la «valoración de la ruina» —única explicación posible del éxito que tuvo en la época Diego Bermúdez «El Tenazas», con sus setenta y dos años a cuestas y de la veneración que gozó, más recientemente, otro veterano del cante, Pepe «El de la Matrona». A eso se añade la «amusicalidad», bautizada «duende»



Caricatura de Lorenzo López Sancho, historiando la noche del 14 de junio de 1922 en la plaza de los Algibes, de Granada.

1. Diego Bermúdez, el *Tío Tenazas.* 2. Ramón Montoya Salazar. 3. Joaquín Cuadros. 4. Pastora Pavón, la *Niña de los Peines.* 5. Valentín Felip Durán. 6. El *Niño del Barbero.* 7. La *Niña de la Aguadera.* 8. A. Segovia. 9. José Ruiz Almodóvar. 10. José Sánchez Puertas. 11. Ruperto Martínez Rioboó. 12. Antonio López Sancho. 13. Ignacio Zuloaga. 14. José García Carrillo. 15. Fernando Vilchez. 16. Manuel de Falla. 17. Vicente León Callejas. 18. Federico García Lorca. 19. Hermenegildo Lanz. 20. José Martínez Rioboó. 21. Luis Rioboó. 22. Ramón Martínez Rioboó. 23. Santiago Rusiñol. 24. Antonio Ortega Molina. 25. José Carazo. 26. Rogelio Robles Pozo. 27. Francisco Vergara Cardona. 28. Fernando de los Ríos Urruti. 29. Santos Martínez. 30. Miguel Cerón Rubio. 31. Ramón Carazo.



CENTRO ARTÍSTICO — GRANADA AÑO 1922

PRIMER CONCURSO DE "CANTE JONDO"

D. Manuel Ortega natural de Sevilla
de once años de edad, ha obtenido 1er premio extraordinario ...
en la ... sección del programa.

Granada 14 Junio 1922.

El Presidente, — El Secretario,

Diploma concedido en el *Concurso* a Manolo Caracol, entonces un niño de once años. Como presidente del *Concurso* puede leerse la firma de Antonio Chacón.

por Federico García Lorca en otra de sus conferencias, y el culto de lo crudo y horrendo, reacción evidente y brutal contra el sentido estético de la mayoría.

Exponiéndome al riesgo de engrosar las filas de los turistas extranjeros fascinados por el exotismo gitano-andaluz, no puedo dejar de subrayar que el libro de Lavaur es una mera reacción clasicista, tan elitista e intelectual como la actitud dicha «romántica», y manifiesta el total hermetismo, el espíritu conservador y la ignorancia sentenciosa o la pedantería inculta de quien se dice «melómano casticista y de buena fe». La buena fe no casa con la polémica y los escritos partidistas y mordaces, sean antitaurinos o antiflamencos, no pueden reivindicarla. Si Falla y García Lorca son, para Lavaur, románticos rezagados, él mismo se dará cuenta, al afirmarlo, de que se inscribe en la retaguardia neocasticista y antiflamenquista ilustrada, en otros tiempos, por algunos intelectuales de la generación del 98 y epígonos a veces menos cultos, tales como Eugenio Noel, Francisco de Paula Valladar o Joaquín Corrales Ruiz.

La contienda entre antiguos y modernos ha de ser eterna, como las oleadas sucesivas de clasicismo y vanguardismo, pero, a pesar de las apariencias, no se trata aquí de una mera cuestión de moda. La noción de arte popular surge, en Europa hacia el final del siglo XVIII, en el momento en que salen los primeros brotes de lo que va a ser el cante flamenco. El fenómeno tiene íntima relación con el despertar histórico de los pueblos y la aparición de ciencias nuevas a lo largo del siglo XIX —*Volkskunde* (1806), *etnología* (1838), *folklore* (1846)— inspiradas, en su origen, por teorías evolucionistas, etnocentristas o aristocráticas de la cultura. Hoy, todo el mundo sabe —salvo algunas excepciones— que todos los idiomas no derivan del hebreo, que todos los mitos no proceden de los arios y que el folklore no es una deformación plebeya de la cultura aristocrática. La historia de las relaciones complejas entre arte popular y arte culto es casi tan antigua como la cultura de la humanidad, aunque la discusión es forzosamente posterior a la constitución de castas. Conocemos todos el papel decisivo de la jarcha y del zéjel populares en la elaboración de la lírica europea; todos hemos podido olfatear la inspiración popular en poetas tan cultos como el arcipreste de Hita, el marqués de Santillana, Lope de Vega o Góngora. A ninguno de ellos se atreverá nadie a llamarlo «romántico», y el caso, más moderno, de Federico García Lorca es totalmente similar. El autor del *Poema del Cante Jondo* y del *Romancero Gitano* saca su inspiración de la poesía más auténtica de su tierra, sea culta o popular, antigua o moderna. En el dominio de la música, los ejemplos, tan conocidos, de Falla, Albéniz, Turina, Ravel, Debussy, Glinka, Mussorgsky, Rimsky-Korsakov, Stravinsky, etc., etc., parecen constituir un fenómeno de escuela o de moda musical, pero es obvio que la música de la élite se ha alimentado, en todos los tiempos, con la música del pueblo, si bien, en este caso como en el de la literatura, los influjos e intercambios se han efectuado casi siempre en ambas direcciones. La novedad, en la segunda mitad del siglo XIX y primera de éste, es una valoración del arte popular que desembocará en la investigación, la recolección de romances, canciones y cuentos, hasta el descubrimiento tan reciente de las jarchas. La novedad para los músicos ru-

sos, franceses o españoles, es la confrontación con sistemas musicales modales desconocidos u olvidados, capaces de regenerar un arte anquilosado, llamado clásico por soso y aburguesado. La novedad para muchos artistas de la época —pintores, músicos, poetas— es el encuentro con una fuente de inspiración antiquísima y siempre viva, apta para descongelar la frialdad académica al uso. La suerte para Federico es impregnarse desde niño en la cultura más rica y honda de Europa, la de Andalucía, y hallar en la música de su tierra, más especialmente en el cante gitano, un eco de ansia de expresividad total, una sed de paroxismos, un anhelo de poesía «para abrirse las venas».

Inspiración no significa imitación. Podemos encontrar en la obra poética de García Lorca una buena cantidad de referencias tanto a la cultura popular como a la poesía culta[1], pero nunca una imitación servil de los modelos, y, por otra parte, siempre es posible utilizar algunos versos octosílabos para cantarlos por soleá, por bulerías o por lo que sea, pero, a pesar de los raptos efectuados por ciertos profesionales del cante, es fácil comprobar hojeando la obra del poeta granadino, incluso el *Poema del Cante Jondo,* que la idea de hacer coplas le era totalmente ajena, como lo afirmaba él mismo en su famosa conferencia sobre *El Cante Jondo:*

> Los poetas que hacen cantares populares enturbian las claras linfas del verdadero corazón; y ¡cómo se nota en las coplas el ritmo seguro y feo del hombre que sabe gramáticas! Se debe tomar del pueblo nada más que sus últimas esencias y algún que otro trino colorista, pero nunca querer imitar fielmente sus modulaciones inefables, porque no hacemos otra cosa que enturbiarlas. Sencillamente, por educación[2].

Sin embargo, en el terreno musical, valiéndose de su educación, Federico García Lorca adaptó algunas canciones populares, siguiendo una moda de la época, quizá para hacerlas más asequibles a unos oídos cursilones, ensordecidos por el academismo vigente. Quería ser, en cierto modo, intérprete entre dos mundos artísticos que dominaba perfectamente. Ser fiel traductor de lo jondo es también lo que anima a Federico cuando escribe el *Poema del Cante Jondo* o *El Romancero Gitano.* Quiere comunicar a sus lectores la emoción pura, empapada de duende, que brota de forma al parecer espontánea en las coplas flamencas:

> Las más infinitas gradaciones del Dolor y la Pena puestas al servicio de la expresión más pura y exacta, laten en los tercetos y cuartetos de la «siguiriya» y sus derivados. No hay nada, absolutamente nada, igual en toda España, ni en estilización, ni en ambiente, ni en justeza emocional[3].

Aquí están todos los elementos del arte poético lorquiano. Aun cuando utiliza el verso narrativo por excelencia, el de romance, García Lorca quiere huir de la anécdota —de ahí el rechazo de un romance tan famoso y anecdótico como el de *La casada infiel*—. Lo que proponen sus poemas es una visión estilizada, muy flamenca, de su Andalucía, con sus campos de olivos y sus gitanos altivos, apasionados y fantásticos; una sucesión de ambientes nocturnos, de juergas o de duelos, y lo más difícil, sin duda, la emoción pura y desnuda, escalofriante e inefable, que produce en el auditorio

[1] *Véase la tesis de doctorado de Joseph Velasco:* Recherches sur l'oeuvre poétique de Federico García Lorca (traditions populaires et influences savantes). *Université de Toulouse-Le Mirail, 1985, pág. 1010.*

[2] *Federico García Lorca: «El Cante Jondo (primitivo canto andaluz)» en* Obras Completas. *Madrid, Aguilar, Varias ediciones.*

[3] Ibíd.

receptivo el cante con duende. No le interesa el relato, sino la sugestión de impresiones fugitivas por medio de fulgurantes metáforas. Cuando se encieden las estrellas, lo que queda del horizonte puede borrarse. Los paisajes se limitan, como en la lírica popular, a los elementos imprescindibles cargados de significaciones animistas o de connotaciones simbólicas. Lejos del colorido pintoresco y de la viñeta folklórica, el poema lorquiano refleja el ¡ay! degollado de la siguiriya, el silencio vibrante y patético que sucede a los tercios estallados de la copla cantada y los raros melismas orientales que enroscan sus versos:

como tallos de parra
encendidos[4].

La influencia del *cante* en Federico García Lorca carece de efectos «populistas» y conocemos sus reacciones frente al éxito, a veces sospechoso, de su *Romancero Gitano*, su miedo a pasar por un poeta «salvaje» y mal educado, agitanado o aflamencado. En una entrevista con Gil Benumeya, en 1931, el poeta declaraba:

> De expresar yo algo flamenco, sería la soleá o la siguiriya gitana —o el polo o la caña— o sea lo hondo, lo escueto, el fondo primitivo del andaluz, la canción que es más grito que gesto[5].

Lo que quiere sacar del cante jondo es la ausencia de medias tintas, el patetismo absoluto, el grito espeluznante de Silverio capaz de agrietar los espejos, la voz que duele, el verso que hiere profundamente. Ni la hermosura ni el dolor se pueden contar; sólo se pueden hundir en los ojos y en la carne como una flecha, como una navaja. Lorca no se conformó con prestar su voz a los seres humildes y a las cosas diminutas, quiso también expresar lo inexpresable.

Puede calificarse de romántica esta actitud poética aunque es de todos los tiempos. Siempre han coexistido los paladeadores de sensaciones fuertes y los amantes de suavecitas chucherías. Es cuestión de temperamento o de gusto, y de eso no se discute. Por encima, dedicar, como el señor Lavaur, un libro de más de 200 páginas a lo que se odia es mero masoquismo si no es desahogo psicoanalítico. Personalmente, me fastidia el monopolio dictatorial que ejerce, por lo menos en mi tierra, la música llamada clásica, o grande, en las cadenas de Radio Nacional, por ejemplo, pero me parece que la afición a Bach o Mozart no debería incapacitar a los oyentes para el aprecio de otras músicas. Es cierto, sin embargo, que el uso exclusivo de la escala temperada y de la armonía de tipo occidental empobrece realmente el oído, lo mismo que el hecho de comer únicamente jamón de York con puré te atrofia irremediablemente el gusto. Por lo tanto, el interés de los intelectuales y artistas, y especialmente de los músicos, por el flamenco, antes y después del 22, corresponde no tanto como una moda como a la necesidad de «reactivar» un arte decadente y moribundo con una aportación de sangre nueva y viva.

Estas consideraciones nos llevan naturalmente al análisis del contenido musicológico del texto de 1922 titulado *El «cante jondo», canto primitivo andaluz*. No me refiero

[4] *Federico García Lorca: «Sevilla»,* Poema del Cante Jondo. *V.* Obras Completas *y otras ediciones.*

[5] *Federico García Lorca: «Estampa de García Lorca» (entrevista de Gil Benumeya, 1931) V.* Obras Completas.

a la conferencia de idéntico título —salvo la inversión: *primitivo canto andaluz*, leída por Federico García Lorca el 19 de febrero del mismo año en el Centro Artístico de Granada, y que, muy pronto, deriva —magníficamente, desde luego— hacia los aspectos literarios de la copla, sino al texto publicado anónimamente con motivo del concurso y que es obra legítima del maestro Falla. Ahí arraigan, como queda dicho, casi todas las teorías e hipótesis desarrolladas posteriormente sobre los orígenes del flamenco, salvo la tesis hebraica expuesta por Máximo José Kahn, alias Medina Azara, en un artículo de la *Revista de Occidente* publicado en 1930, y combatida después por Hipólito Rossy[6].

Los hechos citados por Falla al principio de su exposición, como «factores históricos», son tres: 1.º) la adopción por la Iglesia española del canto bizantino, 2.º) la invasión árabe y 3.º) la inmigración y establecimiento en España de numerosas bandas de gitanos. La primera hipótesis estriba en una serie de confusiones que se reflejan en los textos de Pedrell utilizados por Manuel de Falla. Existe una primera confusión entre la liturgia bizantina y la música griega antigua, debida a los propios bizantinos, quienes se esforzaron en relacionar su música litúrgica con la teoría musical de los griegos y adoptaron los nombres de los modos griegos con extrañas trasposiciones: El modo de mi (dórico) se llamará frigio, el modo de re (frigio) se llamará dórico, etc. Se trataba de buscar —como en 1922 para el flamenco— un origen prestigioso, cuando, en realidad, la música bizantina procede del sistema modal sirio.

La segunda confusión es la que hace Pedrell cuando llama «bizantina» a la liturgia hispánica primitiva, también llamada equivocadamente «mozárabe», tratándose de cantos litúrgicos anteriores a la ocupación efímera de parte de Andalucía por los bizantinos (segunda mitad del siglo VI y principio del siguiente) y, desde luego, anteriores a la España musulmana y mozárabe. De todos modos, es ocioso buscar una relación entre el flamenco y la música litúrgica primitiva de España, llámese hispánica, mozárabe o de otra forma, ya que, como tuve la ocasión de recordarlo el año pasado en el congreso de Badajoz, esta liturgia, suprimida por el papa Gregorio VII en 1081, desapareció casi totalmente en su aspecto musical, a pesar de la reconstitución efectuada en seco por el cardenal Francisco Jiménez de Cisneros cuatro siglos más tarde, porque estaba escrita en neumas, sin ninguna precisión de tonalidad[7].

Puede parecer contradictorio el hecho de que, después de evocar, en su 2.º punto, «la invasión árabe», Falla cita una frase de Pedrell, donde el maestro catalán afirma:

> Nuestra música no debe nada esencial a los árabes ni a los moros, quienes quizá no hicieron más que reformar algunos rasgos ornamentales comunes al sistema oriental y al persa, de donde proviene el suyo árabe. Los moros, por consiguiente, fueron los influidos[8].

En realidad, se trataba de señalar algunos elementos musicales comunes a casi todas las músicas orientales y, entre otras, a las de los bizantinos y de los árabes. Estos elementos, también característicos del cante jondo, son los que Falla va a presentar

6 *V. Hipólito Rossy:* Teoría del Cante Jondo, *Barcelona, Edit. CREDSA, 1966.*

7 *Se trata de indicaciones mnemotécnicas inutilizables sin un conocimiento previo de la melodía.*

8 *(Anónimo): El «Cante Jondo» (canto primitivo andaluz). V. edición facsímil del XI Congreso Nacional de Actividades Flamencas, Granada, 1983. Texto recogido en Manuel de Falla:* Escritos sobre música y músicos. *Madrid, Espasa-Calpe, la ed. 1950, págs. 137-162. (Col. Austral, n.º 950).*

y comentar a continuación. Sin embargo, al llegar a su tercer punto, el músico gaditano insiste en la aportación gitana:

Pero, a más elemento litúrgico bizantino y del elemento árabe, hay en el canto de la *siguiriya* formas y caracteres independientes, en cierto modo, de los primitivos cantes sagrados cristianos y de la música de los moros de Granada. ¿De dónde provienen? A nuestro juicio, de las tribus gitanas que en el siglo XV se establecen en España, vienen a Granada, donde viven por lo común a extramuros de la ciudad, se acercan espiritualmente al pueblo, dando origen a que se les designe con un nombre que delata como se los incorpora a la vida civil, *castellanos nuevos*, y así quedan diferenciados de aquellos otros de su raza en quienes perdura el espíritu nómada y son llamados *gitanos bravíos*[9].

En el párrafo siguiente, Falla precisa que dichas tribus gitanas vinieron «del Oriente», expresión que volvemos a encontrar en el segundo apartado del texto titulado «coincidencias con los cantos primitivos de Oriente». Se trata del análisis de los puntos comunes al cante jondo, y más particularmente la siguiriya, y a las músicas orientales, con una precisión significativa expuesta en las tres líneas de presentación:

Los elementos esenciales del cante jondo presentan las siguientes analogías con algunos cantos de la India y otros pueblos de Oriente.

La mención de la India, repetida luego en el comentario, es alusión bastante clara a la aportación gitana, mientras que no aparece, a continuación, ninguna referencia, ni siquiera implícita, a moros ni a bizantinos. ¿Cómo hay que interpretar esta incongruencia aparente? Conocemos de modo suficiente las circunstancias mismas del concurso del 22. Sabemos que se trataba, para los organizadores, de rehabilitar una música comúnmente despreciada, considerada como propia de los bajos fondos, de un populacho hediondo, una chusma de borrachos... y gitanos. Las palabras «flamenco» y «gitano» son tan asquerosas y odiosas en la época que hay que buscar substitutos. Para los gitanos, Falla recuerda que se les llamó «castellanos nuevos» en el momento de su sedentarización forzosa, antes de que la ley de Carlos III (1783) prohibiese de igual modo los dos nombres evocadores de una «raza maldita». El propio Federico, acosado por los antigitanos, tiene que hacer concesiones y distinguir dos categorías de gitanos:

Los gitanos no son aquellas gentes que van por los pueblos, harapientos y sucios; esos son húngaros. Los verdaderos gitanos son gentes que nunca han robado nada y que no se visten de harapos[10].

La distinción ya aparecía en *Platero y yo* de Juan Ramón Jiménez, publicado en 1914. Basta con hacer una comparación de los dos retratos de la obra, el primero titulado «los húngaros» y el segundo «los gitanos». Sin embargo, los gitanos que pasaban por Moguer eran «canasteros» o «gitanos bravíos», como los llama Falla, y no los «flamencos», estas familias honradas, asentadas en Andalucía desde hace siglos y dueñas del cante jondo.

En cuanto a la palabra «flamenco», en su entrevista con Bagaría, en 1936, Federico García Lorca opone el *canto gitano* (sinónimo de *cante jondo*) y el *flamenco:*

[9] Ibíd., *pág. 8. (Col. Austral, pág. 141).*

[10] *Antonina Rodrigo:* García Lorca en Cataluña, *Barcelona, 1975, pág. 348.*

Muy poca gente conoce el canto gitano porque lo que se da frecuentemente en los tablados es el llamado flamenco, que es una degeneración de aquél[11].

En la conferencia del 22, Falla es más explícito. Si dejamos aparte ciertas rarezas en la genealogía de los cantes (la siguiriya sería la madre de todos los cantes, incluso de los martinetes y de las soleares), la denominación *cante jondo* correspondería, poco más o menos, con el grupo de cantes que llamamos hoy «básicos» o «primitivos». La palabra *flamenco* se aplicaría únicamente a los cantes derivados del folklore andaluz, como los de la familia de los fandangos (Falla cita las malagueñas, granaínas y rondeñas), o también como las sevillanas, las peteneras, etc.

Sabemos que el desprecio por el flamenco era grande, que la oposición a la celebración del concurso ha sido fuerte, como lo muestra la conocida polémica que estalló en la época. Se trata, pues, para los organizadores, de convencer a las autoridades, a quienes se les pedía importantes subvenciones (12.000 pts.), de que el flamenco no era lo que ellos imaginaban. Era necesario presentar una argumentación científica, demostrar que el *cante jondo* podía reivindicar un parentesco con algunas músicas nobles o prestigiosas, tales como la de la liturgia bizantina o la de las cortes musulmanas. Desde luego, ni Falla ni García Lorca compartían el desprecio de la mayoría por los gitanos. Ambos tenían buenos motivos para apreciarlos y quererlos. De ahí el juego de pasapasa donde los gitanos, escondidos un tiempo detrás de bizantinos y moros, vuelven a surgir finalmente a través de su patria de origen, la India. Manuel de Falla y Lorca estaban convencidos del papel esencial desempeñado por los gitanos en la formación del flamenco, pero había que tomar algunas precauciones oratorias, como en esta frase algo ambigua de Falla:

Y estas tribus venidas —según la hipótesis histórica— del Oriente son las que, a nuestro juicio, dan al cante andaluz la nueva modalidad en que consiste el cante jondo; es éste el resultante de los factores señalados; no es la obra exclusiva de ninguno de los pueblos que colaboran a su formación; es el fondo primigénico andaluz el que funde y forma una nueva modalidad musical con las aportaciones que ha recibido[12].

También había que abrumar a los adversarios con una buena porción de términos técnicos, sólo accesibles a los especialistas. En primer lugar menciona Falla «el enarmonismo como medio dominante», a lo que sigue una explicación que manifiesta las cualidades pedagógicas del maestro, sin llegar, sin embargo, a la vulgarización, según lo indica el vocabulario utilizado y el tecnicismo general de la demostración. Falla evoca aquí los microtonos propios del flamenco y de las músicas orientales y subraya su relación con los sistemas modales.

El segundo punto alude a la reducida amplitud aparente de los cantos estudiados —una quinta o una sexta— que hay que considerar en el marco del sistema definido en el punto anterior y no con referencia a la gama occidental.

Los tres puntos siguientes conciernen a otras características de las prácticas orientales como el uso reiterativo de una misma nota, los giros ornamentales —los melis-

[11] *Federico García Lorca: «Diálogos de un caricaturista salvaje» (1936). V.* Obras Completas.

[12] *«El "Cante Jondo" (canto primitivo andaluz)». Ed. facsímil, pág. 8. (Col. Austral, págs. 141-142).*

mas entre otros— y, por fin, el *jaleo,* otro punto común entre el flamenco —¡perdón!, el cante jondo— y ciertas músicas de Oriente.

Estos cinco elementos —y más particularmente los cuatro primeros— bastan para clasificar el cante jondo entre los cantos largos de tipo oriental y las músicas modales. Se pudieran añadir otros como la presencia de ciclos rítmico-armónicos, de escalas modales particulares, siempre descendientes y de un sentimiento modal. Se trata de rasgos comunes al conjunto de las músicas orientales y, por lo tanto, no permiten por sí mismos establecer una relación privilegiada con una música o un grupo étnico particular[13].

Lo más interesante es, quizá, lo que Manuel de Falla escribe en la nota final, donde aparecen algunas de las motivaciones de los organizadores del concurso. El peligro que parece amenazar «el canto puro andaluz», se debe al éxito del «flamenquismo» —primeros asomos de la próxima boga del cuplé flamenco— y a la atracción consiguiente de las gamas y modalidades de la música occidental, lo que representa realmente un empobrecimiento tremendo, comparable con el que se verifica hoy con el flamenco-rock y otras degeneraciones o aculturaciones del mismo tipo:

> Los límites del reducido ámbito melódico en que se desarrollan los cantos han sido torpemente ampliados; a la riqueza modal de sus gamas antiquísimas, ha sustituido la pobreza tonal que causa el uso preponderante de las dos únicas escalas modernas, de aquellas que monopolizaron la música europea durante más de dos siglos; la frase, en fin, groseramente metrificada, va perdiendo por días aquella flexibilidad rítmica que constituía una de sus más grandes bellezas[14].

La toma de conciencia del gran músico es significativa y no tiene nada que ver con una actitud romántica. Hay aquí como una prefiguración de la evolución futura de la música europea, gracias, en efecto, a la influencia de las músicas orientales. En este contexto, el interés de los músicos rusos, españoles y franceses por el flamenco no es pura casualidad y no se limita a una mera moda efímera. La segunda parte de la disertación de Manuel de Falla evoca el caso de estos músicos europeos sojuzgados por el cante jondo y la tercera subraya la importancia de la guitarra española.

Así se acaba el discurso de presentación del concurso de 1922, que es una defensa e ilustración del cante jondo, una valiosa tentativa de rehabilitación de un arte musical mal conocido y peor juzgado. De la misma manera, el *Poema del Cante Jondo* y *El Romancero Gitano* de Federico García Lorca pueden considerarse, más allá de su valor poético, como obras de valoración del cante y dignificación del mundo gitano. Son cosas que siguen siendo necesarias en la actualidad, a pesar de ciertas apariencias, y si se pueden encontrar todavía algunos bárbaros capaces de denostar tontamente lo que desconocen por completo, quiero pensar que la mayoría de los intelectuales de hoy son plenamente conscientes de su deber y de sus responsabilidades frente a las culturas y a los grupos humanos amenazados.

Bernard Leblon

[13] *Para un desarrollo de estos aspectos musicológicos, véase: Bernard Leblon* El Flamenco entre las músicas gitanas y las tradiciones andaluzas. *Madrid, Cinterco, 1991.*

[14] El «Cante Jondo» (canto primitivo andaluz). *Ed. facsímil, pág. 13. (Col. Austral, pág. 147).*

BIBLIOGRAFÍA

ÁLVAREZ CABALLERO, Ángel: *Historia del Cante Flamenco.* Madrid, Alianza Ed., 1981, págs. 179-186.

BUSTOS (Sr.): Conferencia en *XVI Congreso Nacional de Actividades Flamencas-Ponencias.* L'Hospitalet de Llobregat, Ajuntament, 1987, págs. 43-52.

BYRD, Suzanne: «La *Fiesta del Cante Jondo* de Granada: ¿una españolada?», *Estelas/ Laberintos/ Nuevas sendas/ Unamuno-Valle Inclán/ García Lorca-La Guerra Civil.* Coordinación e Introducción de Ángel G. Loureiro. Barcelona, Anthropos, 1988, págs. 345-352.

CABA, Carlos y Pedro: *Andalucía, su comunismo y su cante jondo.* Madrid, Edit. Atlántico, 1933.

CABALLERO BONALD, José Manuel: *Luces y sombras del Flamenco.* Barcelona, Lumen, 1975, pág. 37.

CAMPODONICO, L.: *Falla.* Bourges, Ed. du Seuil, 1959.

CARRILLO ALONSO, Antonio: *El Cante Flamenco como expresión y liberación.* Almería, Ed. Cajal, 1878, págs. 166-167. «Concurso de Cante del 22».

GONZÁLEZ CLIMENT, Anselmo: *Flamencología.* Madrid, Escelicer, 1964, págs. 234-235.

GRANDE, Félix: «*¡Don Manuel, que nos vamos!. Falla. Granada, 1922.* El *concurso de cante jondo*», *Memoria del Flamenco.* Madrid, Espasa Calpe, 1979, págs. 466-516, (t. 2).

———: «García Lorca y el Flamenco», *Estelas/ Laberintos/ Nuevas sendas/ Unamuno-Valle Inclán/ García Lorca-La Guerra Civil.* Coordinación e Introducción de Ángel G. Loureiro. Barcelona, Anthropos, 1988, págs. 321-343. (Artículo publicado en *Candil,* n.º 69, Mayo-Junio 1990, págs. 405-415).

INFANTE, Blas: *Orígenes de lo flamenco y secreto del cante jondo.* Sevilla, Junta de Andalucía, 1980, págs. 31-34.

JIMÉNEZ QUESADA, Mateo: *Autenticidad del Cante Flamenco.* Madrid, Ediciones Iberoamericanas, S.A., 1974, págs. 145-150.

LARREA PALACÍN, Arcadio: *El Flamenco en su raíz.* Madrid, Editora Nacional, 1974, págs. 232-234, 255-259.

LAVAUR, Luis: *Teoría romántica del cante flamenco.* Madrid, Editora Nacional, 1976, págs. 101-122.

LEBLON, Bernard: «El Flamenco *paraíso cerrado para muchos, jardines abiertos para pocos*», *XIII Congreso Nacional de Actividades Flamencas. Ponencias, comunicaciones y conclusiones.* Huelva, Comisión Organizadora, 1985, págs. 79-86.

———: «El Flamenco entre las músicas orientales», *XVIII Congreso Nacional de Actividades Flamencas,* Badajoz, 1990, págs. 13-14.

———: *El Flamenco, entre las músicas gitanas y las tradiciones andaluzas.* Madrid, Cinterco, 1991.

LÓPEZ RODRÍGUEZ, Manuel: «Perfil flamenco de Falla», *Versión literaria de Manuel de Falla.* Málaga, Ed. Litoral, 1976.

MANZANO, Rafael: *Cante Jondo.* Barcelona, Ed. Barna, s.f.

MOLINA, R. y MAIRENA, A.: *Mundo y formas del cante flamenco.* Sevilla-Granada, Al-Andalus, 1971, págs. 66-76.

MOLINA, Ricardo: *Obra Flamenca.* Madrid, Ed. Demófilo, 1977, pág. 73.

———: *Cante Flamenco.* Madrid, Taurus, 1981. Véase Quievreus, Louis.

MOLINA FAJARDO, Eduardo: *Manuel de Falla y el Cante Jondo.* Universidad de Granada, 1962.

———: *El Flamenco en Granada. Teoría de sus orígenes e historia.* Granada, M. Sánchez, 1974.

NÚÑEZ DE CASTRO GÓMEZ, José: «Algo más sobre los gitanos», *Candil,* n.º 51 (Mayo-Junio 1990), págs. 17-20.

OROZCO DÍAZ, Manuel: *Falla y Granada.* Granada, Obra cultural de la Caja de Ahorros, 1976.

PEMARTÍN, Julián: *El cante flamenco-Guía alfabética.* Madrid, Afrodisio Aguado, 1966.

PINEDA NOVO, Daniel: «Lorca y el Flamenco», *Sevilla Flamenca,* n.º 56 (Julio-Agosto 1988), págs. 29-34.

QUIEVREUX, Louis: «Los sonidos negros», *Cante Flamenco,* ed. Ricardo Molina. Madrid, Taurus, 1981, págs. 67-69.

QUIÑONES, Fernando: *El Flamenco, vida y muerte.* Barcelona, Plaza Janés, 1972.

ROJO GUERRERO, Gonzalo: «Del café cantante a la ópera flamenca», *Conferencia Internacional: Dos siglos de Flamenco.* Jerez, Fundación Andaluza de Flamenco, 1988, págs. 269-278.

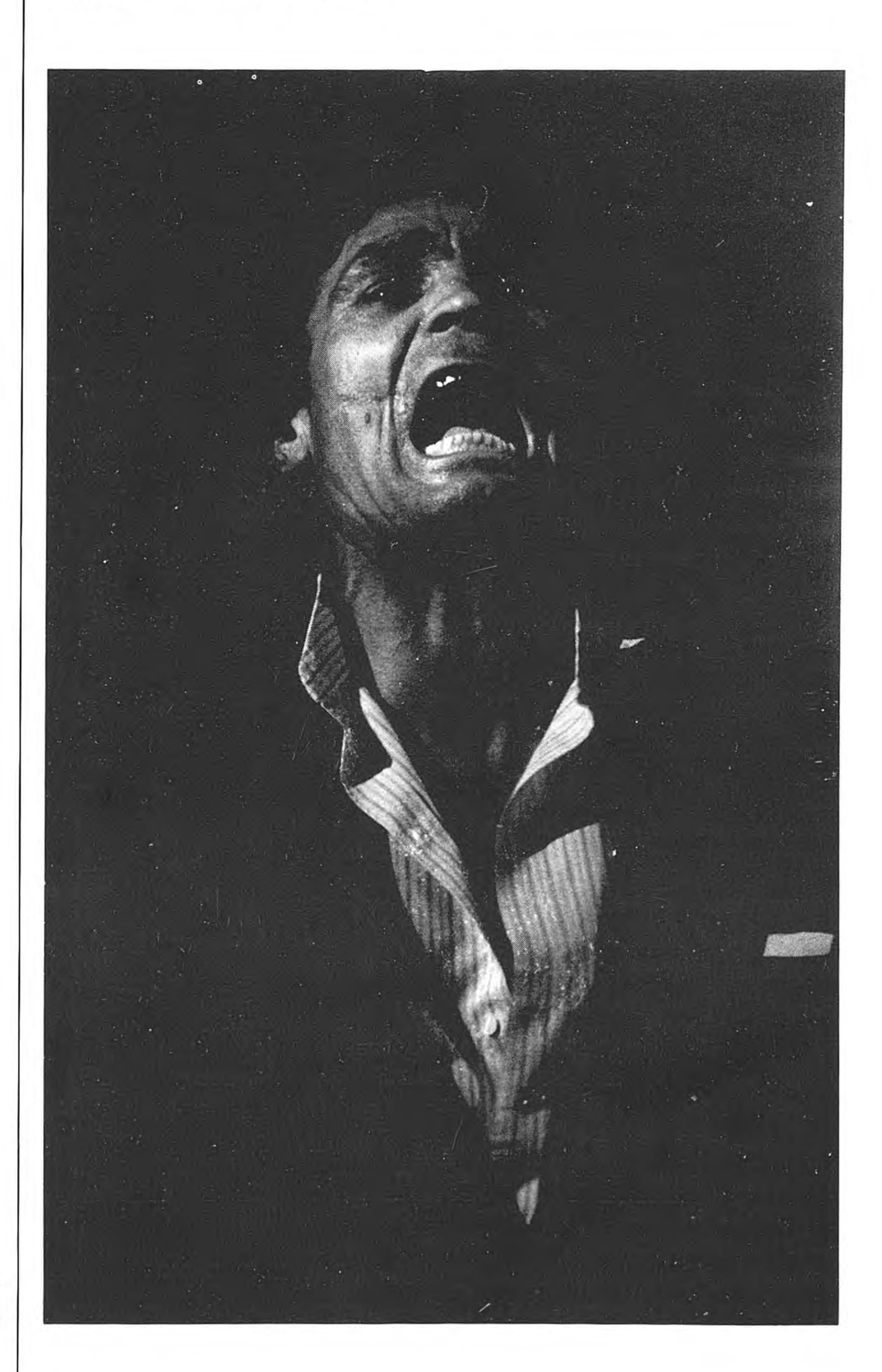
ROSALES, Luis: *El contenido del corazón.* Madrid, Ed. Cultura Hispánica, 1969.

SANDOVAL, Gabriel: *Flamenco et société andalouse.* Toulouse, Université de Toulouse-Le Mirail, 1986, págs. 112-115.

SUÁREZ ÁVILA, Luis: «Érase una vez en Granada. El eterno poema del Cante Jondo», *Ideal,* 20-V-72 y 26-V-72.

URBANO, Manuel: «Literatura y Flamenco, notas de asedio. Por ejemplo García Lorca», *XI Congreso de Actividades Flamencas.* Granada, 1983; págs. 7-17.

«Concentrado en sí mismo y terrible enmedio de la sombra»



El Agujetas (Foto: Michel Dieuzaide)

Teoría del *duende**

Escuchemos a García Lorca:

Una de las maravillas del «cante jondo», aparte de la esencia melódica, consiste en sus poemas [ante los cuales] quedamos asombrados (...) Las más infinitas gradaciones del Dolor y la Pena [son aquí] puestas al servicio de la expresión más pura y exacta. / No hay nada, absolutamente nada igual en toda España, ni en estilización, ni en ambiente, ni en justeza emocional (...) Causa extrañeza y maravilla cómo el anónimo poeta del pueblo extracta en tres o cuatro versos toda la rara complejidad de los más altos momentos sentimentales de la vida del hombre. Hay coplas en que el temblor lírico llega a un punto donde no pueden llegar sino contadísimos poetas (...) En el fondo de todos los poemas late la pregunta, pero la terrible pregunta que no tiene contestación (...) El poema o plantea un hondo problema emocional, sin realidad posible, o lo resuelve con la Muerte, que es la pregunta de todas las preguntas (...) Una de las características más notables de los textos del «cante jondo» consiste en la ausencia casi absoluta del «medio tono» (...) Es, pues, el patetismo la característica más fuerte de nuestro «cante jondo». / Por eso, mientras que muchos cantos de nuestra Península tienen la facultad de evocarnos los paisajes donde se cantan, el «cante jondo» canta como un ruiseñor sin ojos, canta ciego, y por eso tanto sus textos como sus melodías (...) tienen su mejor escenario en la noche (...) Es un canto sin paisaje y, por tanto, concentrado en sí mismo y terrible enmedio de la sombra (...) Es admirable cómo a través de las construcciones líricas un sentimiento va tomando forma y cómo llega a concrecionarse en una cosa casi material. Este es el caso de la Pena (...) Todos los poemas del «cante jondo» son de un magnífico panteísmo, consultan al aire, a la tierra, al mar, a la luna, a cosas tan sencillas como el romero, la violeta y el pájaro: «En mitad del mar / había una piedra; / allí se sentaba mi compañerita / a contar sus penas». //«Todas las mañanas voy / a preguntarle al romero / si el mal de amor tiene cura: / porque yo me estoy muriendo». (...) No hay nada comparable en delicadeza y ternura con estos cantares, y vuelvo a insistir en la infamia que se comete con ellos, relegándolos al olvido[1].

«Concentrado en sí mismo y terrible enmedio de la sombra...»: Si nos acercamos de verdad a esa frase, hasta donde ella misma nos lo solicita, esto es, hasta quemarnos con ella, nos damos cuenta de que tal vez no se haya escrito nunca una definición del flamenco tan instantánea y tan profunda. Ya lo dijimos y ya hemos acumulado en este texto muchas pruebas de ello: Federico mostró mucha ignorancia sobre el flamenco; precisamos: mostró ignorancias sobre la superficie del flamenco, las que hemos llamado sus ignorancias veniales. Pero sobre el interior del flamenco, sobre

* *Capítulo del libro* García Lorca y el flamenco, *de inmediata publicación en la Editorial Mondadori, Madrid.*

[1] Obras Completas *de Federico García Lorca. Edit. Aguilar. Madrid, 1986. Vol. III, pág. 206 y ss.*

—para usar sus palabras— «las últimas habitaciones» del flamenco, sobre el tuétano que mantiene erguida a la espina dorsal del flamenco, parece como si lo supiera prácticamente todo. Antes dije desconocer ninguna definición del grito de la siguiriya superior a la que nos propuso García Lorca en su homenaje al cantaor Silverio Franconetti. Ahora debo añadir: no ha sido escrita —o yo no la conozco— una definición del flamenco en su totalidad más acertada ni asombrosa: «concentrado en sí mismo y terrible enmedio de la sombra». Agregaría: ni la he encontrado yo ni la ha encontrado nadie. No existe mejor definición. El asunto es algo más que meritorio: es, lo dije ya, asombroso. Aficionados, especialistas, historiadores, poetas: muchos de ellos han escrito una definición del flamenco. Algunas son muy buenas (cito una como ejemplo —de José Monleón—: «El flamenco es una tragedia en primera persona»; otra más —de José Manuel Caballero Bonald—: «una protesta sin destinatario»). En efecto, algunas definiciones son muy hermosas, y muy serias. Ninguna llega tan al fondo como la que nos entrega Federico. «Concentrado en sí mismo»: es cierto: el flamenco se produce concentrado en sí mismo, ensimismado; «y terrible», añade García Lorca: el flamenco exige una concentración terrible: no «muy grande», no muy perseverante, ni siquiera profunda, sino terrible. Por supuesto: todo exige concentración, y más aún todo aquello que aspira a comunicarse, a entregarse, a crear vínculos. ¿Pero por qué la concentración en el flamenco habría de ser terrible?

Todos ustedes han visto a un artista flamenco en el momento de la ceremonia expresiva y comunicatoria. Recuerden, por ejemplo, a una bailaora: hay un instante en el que la quietud y el vértigo se juntan en el ritmo, hay un instante en el que, mientras el cuerpo se apoya en los tacones, el baile parece como si levitase; hay un instante, en fin, en que la danza, infinitamente presente y absolutamente real, comienza misteriosamente a estar fuera del mundo. Es tan sólo un instante, pero ese instante literalmente nos saca de nosotros mismos, nos desaloja nuestra historia, nos da un empujón que nos reintegra a nuestra inocencia perdida, un empujón que nos lleva a reencontrarnos con nuestra exaltación. En ese instante —si logramos emerger de nuestra exaltación y usar nuestra mirada— veremos que esa artista tiene la cara terriblemente ensimismada: se le mueve la boca en un monólogo cuyo idioma ni ella misma conoce; y entre esos movimientos remotos de sus labios hay algo parecido a una sonrisa; «parecido», porque no es meramente una sonrisa: al mismo tiempo, es una mueca de dolor. Y entre tanto, lo quiero repetir, algo está levitando mientras con los tacones permanece aferrado al suelo, algo va desapareciendo de este mundo, y cuanto más desaparece, y cuanto más levita, tiene mayor presencia y mayor realidad. En ese instante pueden ocurrir dos cosas: que sonriamos como niños, o que lloremos. Es decir: ha ocurrido el contagio: esa mezcla de sonrisa y de lágrima es lo que tiene en su boca remota esa artista terriblemente ensimismada. Luego viene un giro del cuerpo, una joya del ritmo, un regreso, un alivio; y respiramos hondo, recuperamos la pobreza de nuestra identidad, y se sosiega nuestra exaltación: pero sabemos, o recordamos, como despertando, que hemos estado fuera de este mundo; dicho con preci-

sión: hemos estado en otro mundo, hemos estado en el mundo del *duende* (volveré sobre esto, pues Federico pensó mucho, y bien, sobre ese enigma que llamamos el *duende*); hemos estado, en fin, en lo más hondo de nosotros y, a la vez, en lo más hondo de la vida: ¿hemos estado, acaso, la lado de la muerte, pero sin miedo alguno, sin tiempo, sin historia? No quiero responder, porque no tengo la respuesta. O, en todo caso, la respuesta nos hace regresar al principio: ha habido un ensimismamiento, y ese ensimismamiento era terrible, y eso nos ha transfigurado, nos ha exaltado, nos ha hecho conocer el aire puro y absoluto de la liberación.

Ocurre igual con la guitarra. La melodía y los bajos van armando un diálogo que se parece cada vez más a la complicidad. Durante unos segundos —normalmente infinitos— esa complicidad busca la nuestra. Finalmente, la encuentra. En la falseta entonces confluyen tres protagonistas: la música —ese misterio—, el guitarrista —ese sacerdote— y nuestra hambre de música —esa necesidad—. La complicidad crece, inexorable, como el fuego en el bosque; la falseta camina, con majestad, hacia un lugar en donde hay otro mundo, mientras al fondo —¿pero al fondo de qué?— empieza a articularse una especie de exaltación agarrotada, una suerte de intimidad suspendida en el aire, una congoja que quiere levitar. Y de pronto, desde algún escalón subterráneo de esa complicidad pura que ya era la falseta, la variación, la apretura entre los bajos y la melodía, el artista, con el pulgar en los bordones, o con los dedos corazón e índice en todo el recorrido del cordaje y a través de una escala súbita y rápida como un grito, arroja toda la música hacia la dominante, como si el guitarrista, aferrado a las crines de su música, se arrojase al abismo. Y allí vamos con él: al abismo; es un abismo en donde se reúnen la exaltación, el ensimismamiento y la liberación. En donde se reúnen la historia de nuestro dolor y la memoria de nuestra inocencia. Pues bien: si durante esa escala final, o esa contienda de bordones, hemos logrado ver la cara del artista, habremos visto algo muy parecido a lo que vimos en el rostro de la bailaora (o el bailaor); o bien está mirando su mano izquierda con una mezcla de pena y de felicidad, y con una sonrisa en la que lo que brilla es la sombra, o bien ha echado la cabeza hacia atrás, con las cuerdas del cuello tensas y los ojos cerrados: ensimismado de manera terrible. Sin ensimismamiento no hay flamenco. Sin la faltalidad no hay *duende*. ¿Qué es *duende*? No nos apresuremos, no perdamos compás. ¿Qué es el *duende*? Federico nos lo dirá. Ya llegaremos. Antes, escuchemos al cantaor.

¿Está cantando? Llamarle canto a esto resulta inapropiado, porque es insuficiente. Ese grito con el que comenzó y en el que sólo dijo ¡ay!, y esas palabras que ahora emite previamente lamidas y mordidas, son algo más que un canto. Son una confesión y, por lo tanto, son una imprecación y a la vez un sollozo. Por supuesto, ese hombre está cantando. Pero también pide limosna. También pide socorro. También pide venganza. Cuando lame a una palabra parece un pordiosero. Cuando la muerde, parece un ofendido. Cuando respira, parece un ahogado en trance de resurrección. No está cantando: está peleando con la música. No pronuncia palabras: las hace nacer; y las palabras nacen de su boca como nacen las criaturas: inocentes y ensangrentadas. El

cantaor alarga un *tercio* como si se despidiese del mundo; o liga los *tercios* como si usase estaño: a fuego; y todo ello mientras sus manos parecen necesitar alcanzar a ser garras y mientras en su cara todos los músculos se crispan, como si pretendiesen desclavarse y reunirse. Tiene los ojos, desde luego, cerrados. Mejor dicho: cauterizados. Ya no quiere ver este mundo: necesita mirar al otro. El otro mundo. El mundo misterioso de donde vino el *duende*. Si logramos dejar de escuchar esas terribles notas y palabras que ahí suenan, absolutamente verdaderas, irreparablemente ciertas, y miramos a ese hombre con atención, veremos —en sus manos, en su rostro, en su combate— que su ensimismamiento es completo. Mejor dicho: es terrible. Pero muy rara vez conseguimos esa distanciación: por lo general, el cantaor nos arrastra hacia abajo: nos saca de nosotros, nos rescata del laberinto de nuestra identidad y nos lleva al absoluto —al paraíso— de nuestra intimidad: allí donde, por un instante —el instante del *duende*—, somos acongojadamente inocentes; allí donde, por un instante, somos felices «enmedio de la sombra».

Son sus palabras: «enmedio de la sombra». El flamenco es algo que sucede «concentrado en sí mismo y terrible enmedio de la sombra». Federico no dice que el instante más grande del flamenco contiene sombra, ni atraviesa la sombra: lo que nos dice es que sucede *enmedio* de ella: en su centro, en el mismísimo corazón de la sombra. ¿Qué entiende Federico por *sombra?* Ahora, tras casi medio siglo de flamencología continuada, ya historiados los elementos sociales y raciales que motivaron el nacimiento y el desarrollo del flamenco, sabemos de cuánto dolor, de cuánta marginación, de cuánto desprecio, de cuánta sangre y cuánta pena es notario el flamenco. Ahora sabemos que a ciertas familias gitanoandaluzas primero, y en seguida a muchos andaluces injuriados por la pobreza, les habría reventado de humillación el corazón si no hubiesen hallado un cauce por el que derramar, ya convertido en una suprema expresión de intimidad y de consuelo, su hereditario desconsuelo. Ese cauce fue el arte flamenco. Y hereditario porque, es evidente, el desconsuelo que nos regala en sus momentos más originarios el artista flamenco no es tan sólo su desconsuelo personal, sino el desconsuelo flamenco. Ya vimos cómo Federico advirtió que «la raza se vale de estas gentes para dejar escapar su dolor y su historia verídica». Es decir: el artista flamenco no nos confía tan sólo la historia de su corazón, sino la historia en sombra de la raza. Es por eso por lo que su ensimismamiento no es el normal en todo aquel que necesita comunicarnos algo, sino que se trata de un ensimismamiento doloroso: terrible. Ello, por dos razones; primera: el flamenco nos da fe de «la historia verídica» de la raza; segunda: esa historia es verídica porque lo que se cuenta en ella es el dolor. ¿De qué raza nos habla García Lorca? Por extensión, de la comunidad andaluza, que desde luego no desconoce el sufrimiento; por extensión más vasta, acaso de la raza humana, que tampoco lo desconoce (el aplauso mundial que hoy ya recibe el arte flamenco no es un aplauso fortuito): pero en principio, la historia verídica de que habla García Lorca es la historia de los sufrientes: los perseguidos, los humillados y los desconsolados. Lo que busca y cuenta el artista flamenco

en el momento más supremo de su soledad y su fraternidad es la historia de la marginación. La historiografía sobre el flamenco no ignora ya cuánto debe este arte a la pena andaluza y a la desventura gitana. No ignoramos tampoco que el artista flamenco no nos cuenta únicamente el acontecer de su vida, sino que a su través se cuenta el acontecer de toda la historia de su sangre y el torbellino de toda la cultura de que viene y a la que honra. Esto se ha escrito —Caballero Bonald— con muy hermosa precisión: «el cantaor no inventa: recuerda». Recuerda lo que contiene su memoria, pero también lo que circula por su sangre: la memoria de su familia, la testarudez dolorida de su comunidad. Un día le preguntaron al gitano Manolito María por qué cantaba: aquel cantaor memorable, casi un mendigo (vivía en una cueva de Alcalá de Guadaira) respondió: «Porque me acuerdo de lo que he vivido»; y lo que había vivido no era sino una breve continuación de la vida de su familia, y lo que había vivido su familia no era sino un fragmento de lo vivido por los gitanos andaluces, y lo que han vivido los gitanos andaluces se parece muchísimo a lo vivido por los payos de la Andalucía del cacique, los andaluces del sudor, de la mortificación y de las revueltas campesinas del siglo XIX. Cuando le preguntaron a Tía Anica la Piriñaca qué sentía al cantar, aquella gitana andaluza respondió: «Cuando canto a gusto, me sabe la boca a sangre». Ni más, ni menos. El flamenco es, pues, algo que sucede «concentrado en sí mismo y terrible enmedio de la sombra». Cuanto nosotros hemos ido apuntando en nuestros ya abundantes libros sobre la historia del flamenco había sido resumido por Federico en esa frase. Sus ignorancias ocasionales, ya lo hemos visto, fueron muchas (y casi siempre disculpables: la flamencología no había nacido todavía; casi estoy por decir que fueron *Demófilo* y él quienes le dieron su comienzo); pero sus aciertos esenciales, sus intuiciones expresadas por medio de la tensión verbal, fueron, además de pioneras, casi escalofriantes. «Concentrado en sí mismo», «terrible», «enmedio de la sombra»: eso es lo que opinaba aquel chiquillo en el año 1922: cuando la mayor parte de los privilegiados como él, hombres de cultura, músicos, escritores, le volvían la espalda con desdén al flamenco. Dicho con claridad: cuando casi nadie sabía, Federico sabía. Cuando casi toda su clase estaba sorda, Federico escuchaba. Tengamos esto en cuenta porque esto no es intrascendente, y prosigamos. Recordemos otra opinión de Federico: «Se canta en los momentos más dramáticos, y nunca jamás para divertirse, sino, como en las grandes faenas de toros, para volar, para evadirse, para sufrir, para traer a lo cotidiano una atmósfera estética suprema». Volar: ya hemos mencionado el instante de la levitación. Evadirse: ya lo hemos visto: rescatarse de la identidad de la garra del Tiempo y de la Historia, y regresar al absoluto de la intimidad, al paraíso de la inocencia. En el flamenco, sigamos una vez más a García Lorca, sufrimos una transformación: se introduce en lo cotidiano, el lugar de nuestra identidad, una atmósfera estética suprema —que es el lugar de la liberación—. Lo que sucede puede ser dicho con una palabra precisa: es la palabra comunión. En el flamenco, la sombra, el dolor, el ser, la memoria y el misterio del cante, entran en comunión. Y ya Federico había escrito que el cantaor «tiene un pro-

fundo sentimiento religioso del canto». Es natural: «enmedio de la sombra», en el lugar de la fatalidad, «en las últimas habitaciones de la sangre» (allí es donde Federico residenciaba al *duende),* allí, incluso a los agnósticos, lo sagrado ya nos está aguardando. Diríamos que el *duende* es algo parecido a la muerte —por de pronto, nos ayuda a prescindir de nuestra identidad, y aparta la temporalidad—, pero que nos otorga la instantánea inmortalidad del consuelo absoluto y de la exaltación.

Se ha dicho, posiblemente es cierto, que el cantaor más exaltado de la historia del cante fue el jerezano Manuel Torre. A él se debe la más famosa reflexión sobre el *duende:* «Todo lo que tiene sonidos negros tiene duende». Cada cual sólo debiera hablar de lo que sabe. Manuel Torre *sabía:* quienes lo escucharon cantar en una de sus buenas madrugadas han quedado marcados y están todos de acuerdo: al recordar aquello, a todos les brillan los ojos. Quedan muy pocos ya y son muy viejos; por eso les creemos: en el flamenco, los viejos equivalen a nuestros profesores de Universidad. Y son los viejos quienes nos dicen su verdad: escuchar cantar por siguiriya a Manuel Torre fue un privilegio flamenco (Federico, lo vimos más atrás, dedicaría su «Retrato de Silverio Franconetti» —el más grande siguiriyero del siglo XIX, al decir de los viejos— a Manuel Torre, el más desgarrador de los siguiriyeros del primer tercio del siglo XX, al decir de los viejos). Manuel Torre sabía, y lo que supo, lo contó: todo lo que tiene sonidos negros tiene *duende.* Comentar esa frase es ocioso. Baste decir que tiene fuerza de gravedad; que uno no lee esas palabras, sino que cae en ellas; que esas palabras constituyen —sirvámonos de nuevo de Vitier— una calidad súbita del mundo. Federico escuchó esa frase y supo muy bien lo que oía. Supo que es simultáneamente una definición y una moral. Supo algo más: que tenía que honrar a Manuel Torre mediante el esfuerzo de explicarnos qué hay al fondo de esa frase opulenta y escueta. Su explicación, «Teoría y juego del duende», continúa siendo, de cuantas conocemos, la más honda inmersión en esa comunión profana que llamamos el *duende.* Ningún escritor posterior ha superado la extraordinaria precisión de ese texto que explica algo tan impreciso, tan misterioso como el *duende,* y que resulta ser, también, una ética del flamenco. Federico advirtió que el *duende* es una comunión resplandeciente «enmedio de la sombra», una visita súbita y colectiva a lo sagrado: una maravillosa transgresión. Federico advirtió que el *duende* es un instantáneo acuerdo de la vida y la muerte y que en su reino se reúnen la fatalidad de la finitud y la acongojante ilusión de la resurrección. Supo que es un puro misterio, pero casi encarnado, impalpable y nocturno. Supo que el *duende* es un heraldo de la muerte, de la pesadumbre, de la inocencia y de la eternidad. Supo que el *duende* es, dicho con precipitación, casi con brusquedad, una metáfora del arte.

Tal vez lo supo con exactitud en el instante que él mismo nos refiere en su texto, el instante mágico de una actuación de Pastora Pavón. Vale la pena aproximarnos a esa página. En ella, García Lorca nos informa de que una noche (no omite mencionar el lugar de la ceremonia: «una tabernilla de Cádiz»[2]) cantaba Pastora Pavón, la *Niña de los Peines,* ese «sombrío genio hispánico —apostilla el poeta— equivalente

[2] Recuérdese la discusión que mantuvimos más atrás con Federico sobre una de las instituciones del mundo del flamenco: la taberna. Recuérdese que antes nos hemos enojado con él por su ligereza al descalificar a la taberna. Quizá sea ahora aconsejable que nos reprochemos nosotros la ligereza de haberle hecho un reproche.

en capacidad de fantasía a Goya o a Rafael *El Gallo*». Hagamos un inciso: lo que nos reconforta en esa frase no es tanto que el poeta establezca una semejanza entre una cantaora y Francisco de Goya (ya vimos que hizo lo mismo con la siguiriya y Juan Sebastián Bach), cuanto que reúna a un torero con Goya y con Pastora: Goya no hubiera protestado. Prosigue Federico: La *Niña* «Jugaba con su voz de sombra, con su voz de estaño fundido, con su voz cubierta de musgo, y se la enredaba en la cabellera o la mojaba en manzanilla o la perdía por unos jarales oscuros y lejanísimos». Pero todo eso no resultaba suficiente. No ocurría nada. Sólo la perfección. No era bastante: «Pero nada; era inútil. Los oyentes permanecían callados». Los oyentes sabían escuchar. Para decirlo de forma más flamenca: sabían distinguir. Federico enumera algunos de aquellos oyentes: el cantaor Ignacio Espeleta, «hermoso como una tortuga romana». Allí estaba también Eloísa, «la caliente aristócrata, ramera de Sevilla, descendiente directa de Soledad Vargas, que en el treinta no se quiso casar con un Rothschild porque no la igualaba en sangre»: así son las cosas, señores. «Allí estaban los Floridas, que la gente cree carniceros, pero que en realidad son sacerdotes milenarios que siguen sacrificando toros a Gerión, y en un ángulo, el imponente ganadero don Pablo Murube, con aire de máscara cretense». Con gente de ese porte estaba llena aquella tabernita de Cádiz, gente de esa admirable calaña escuchaba a Pastora: en silencio. En el flamenco, en donde se suele jalear, el silencio es la forma más educada del reproche. Los artistas flamencos sufren hasta el remordimiento ante esa cortesía. Así quizá debió entenderlo un contertulio: Pastora estaba sufriendo desde su perfección; en consecuencia, habrá que ayudarla a que sufra desde su *duende*: «Sólo, y con sarcasmo, un hombre pequeñito, de esos hombrecillos bailarines que salen, de pronto, de las botellas de aguardiente, dijo con voz muy baja: "¡Viva París!", como diciendo: "Aquí no nos importan las facultades, ni la técnica, ni la maestría. Nos importa otra cosa"». Aquel señor, náufrago de aguardiente, doctorado en conocimiento flamenco, dijo Viva París no con desdén, sino con esperanza. Lo dijo en voz *muy baja:* porque una cosa es el reproche y otra cosa el insulto. Pero el reproche le bastó a Pastora:

> Entonces la *Niña de los Peines* se levantó como una loca, tronchada igual que una llorona medieval, y se bebió de un trago un gran trago de cazalla como fuego, y se sentó a cantar sin voz, sin aliento, sin matices, con la garganta abrasada, pero... con duende. Había logrado matar todo el andamiaje de la canción para dejar paso a un duende furioso y abrasador, amigo de vientos cargados de arena (...) La *Niña de los Peines* tuvo que desgarrar su voz porque sabía que la estaba oyendo gente exquisita que no pedía formas sino tuétano de formas, música pura con el cuerpo sucinto para poder mantenerse en el aire. Se tuvo que empobrecer de facultades y de seguridades; es decir, tuvo que alejar a su musa y quedarse desamparada, que su duende viniera y se dignara luchar a brazo partido. ¡Y cómo cantó! Su voz ya no jugaba, su voz era un chorro de sangre digna por su dolor y su sinceridad[3].

Podríamos extendernos sobre todas y cada una de esas líneas espléndidas. No lo vamos a hacer, no es necesario. Si lo que este trabajo pretende es mostrar hasta qué punto García Lorca sabía «distinguir», hasta qué punto, y para repetir la senten-

[3] *El texto de «Teoría y juego del duende» aparece (con el título modificado: «Juego y teoría del duende») en las págs. 306 a 318 del vol. II de la edición de Aguilar ya citada.*

cia de Antonio Mairena y Ricardo Molina, «ni antes ni después de él hubo poeta que más profundamente haya captado el mundo y el espíritu de lo flamenco», la pretensión de este trabajo va siendo cada vez más sencilla. Conforme nos vamos acercando a las intuiciones del poeta, vamos corroborando que, en efecto, Federico conoció lo esencial del flamenco, describió lo esencial, proclamó lo esencial. No es preciso por ello comentar todas sus opiniones, todas sus descripciones ni todas sus exaltaciones. Nos basta con leerlas. Pero, eso sí: con atención. Entre los estudiosos del flamenco ha habido con frecuencia cierta desatención a los textos de Federico. Se le ha regateado su saber[4]. Y eso es desacertado. Que comietese errores no justifica que obviemos sus iluminaciones. Diría: no es en las precisiones, sino en las iluminaciones, donde vamos aprendiendo a mirar. Me corrijo: las precisiones también son necesarias. En suma: los datos nos ayudan, las iluminaciones nos dan profundidad. Los datos apaciguan nuestra curiosidad, las iluminaciones despiertan nuestra exaltación. La descripción de aquella transfiguración de Pastora es un conjunto de iluminaciones. No cometamos la obcecación de comentarlas. O por lo menos de comentarlas todas. Pero señalemos siquiera dos de ellas. Primera: García Lorca nos asegura que el momento supremo de la ceremonia flamenca, el momento del *duende,* sólo aparecerá amarrado al dolor y a la sinceridad del artista. Sobre el dolor, nada que agregar por ahora. En cuanto

[4] *En el prólogo de este libro ya anoté que entre los historiadores del flamenco a Federico no se le han ahorrado las acusaciones de advenedizo e incluso de ignorante. Pero el desdén ha ido más lejos: ha llegado a haber dudas sobre sus propias experiencias flamencas expuestas por escrito, lo que, siquiera sigilosamente, equivale a llamarlo mentiroso. Concretamente, hace algún tiempo, en el transcurso de una semana de estudios flamencos, un colega sobre cuya honradez no tengo la más mínima duda nos confiaba que existen flamencólogos que sostienen, siquiera con esa media voz que suele usarse para la insinuación, que García Lorca no había vivido en realidad esa velada en la que habría sido protagonista Pastora Pavón, la* Niña de los Peines. *Ciertamente, yo no puedeo garantizar que la reunión ocurriese como Federico la narra, ni siquiera podría por el momento garantizar que haya ocurrido. Pero sí puedo —y debo— dar mi opinión de que lo esencial en ese relato del poeta no es que la reunión se produjese o no, sino que la descripción de tal reunión, ocurrida, semiinventada o inventada, configura un ejemplo formidable de la moral del artista flamenco, de la moral del aficionado y de la naturaleza de ese enigma que llamamos el* duende, *enigma sobre el que Federico nos entregó indagaciones tan iluminadoras. En cuanto a su amistad con la* Niña de los Peines *(¡por Dios, no sea que también vayamos a dudar de que esa amistad, en efecto, existió!) consiéntaseme informarles de la existencia de un libro sumamente útil para acrecentar cuanto sabemos hoy sobre la biografía de García Lorca; el libro es de Agustín Penón, se titula* Diario de una búsqueda lorquiana (1955-56) *y fue publicado, en edición a cargo del especialista Ian Gibson, en la Editorial Plaza & Janés, Barcelona, 1990. En las páginas 74 y 75 de ese libro Agustín Penón resume una entrevista en Granada el 8 de mayo de 1955 con Enrique González García, un amigo de Federico desde los tiempos de la tertulia de «El Rinconcillo» en el Café Alameda, de Granada (principios de los años veinte). Escribe Agustín Penón: «En relación con la* Niña de los Peines, *Enrique recuerda que Federico contaba una anécdota muy divertida, ocurrida en Sevilla. Resulta que Lorca vio a la* Niña *en una procesión y empezó a llamarla a gritos. La* Niña, *que lo conoció enseguida, porque eran muy amigos, empezó a hacerle gestos extraños, indicando su boca sin decir nada. Emitía ruidos guturales y hacía todo tipo de contorsiones con la cara. Federico no entendió nada de lo que quería hasta que la* Niña de los Peines *le explicó que había hecho a la Virgen promesa de no hablar en toda la procesión. Según Enrique, Federico imitaba con tanta gracia los gestos de la famosa cantaora, que la gente se moría de risa». En la misma página 75 del mencionado libro leemos «[Enrique González García] Sólo le vio enfadarse una vez. Ocurrió en un concierto de la* Niña de los Peines *en la Plaza de Toros de Granada. Había gente hablando y riéndose. Federico se puso de pie furioso ordenándoles que se callasen. Y se callaron».*

a la sinceridad: ya dijimos que en el flamenco, cuando éste alcanza su máximo contagio, la sinceridad es una ley. Ni una nota, ni una sílaba, ni un movimiento pueden ser insinceros. En realidad, esta ley es común a toda gran creación artística. Pero tratemos de ser más explícitos. Antes dimos a la sinceridad su graduación más alta: la llamamos *gravísima*. Con ello quisimos decir que todo artista en general, y en particular el flamenco, no puede limitarse a no mentir: su tarea no es decir verdad mientras actúa; su tarea es buscar su verdad afanosamente en el fondo de su historia personal y de la tradición flamenca, combatir para hallar la oculta mina de la sinceridad del ser, de su ser propio y del ser del flamenco (aquel lugar en donde la inocencia, el dolor y el espanto son primordiales e inmortales), ganar ese combate, hallar la mina, arrancarle un fragmento de su cuarzo y hacerlo emerger en la reunión flamenca. Esto es: no hablamos de la sinceridad como elección, sino como fatalidad. Y no es asunto personal, sino la ley suprema que el artista ha de acatar de manera fatal, para no convertir a su arte en una estafa y a sí mismo en un estafador. Ese es el tipo de sinceridad que buscó y contagió Pastora en aquella tabernita de Cádiz. Y García Lorca no dejó de advertirlo, y más tarde lo escribió y lo firmó. En cuanto a la segunda de las dos iluminaciones que pretendíamos resaltar en esa descripción de la transfiguración de Pastora: la *Niña de los Peines*, que había estado cantando correctamente e incluso sabiamente para que nada sucediera, que había, para decirlo brutalmente, mentido con su perfección, a la hora de buscar «su chorro de sangre digna por su dolor y su sinceridad», tuvo que recurrir a un despojamiento supremo: «tuvo que alejar a su musa y quedarse desamparada».

¿Hemos leído bien? «Tuvo que alejar a su musa y quedarse desamparada». Leemos varias veces esas palabras, pero siempre dicen lo mismo. Y eso que nos están diciendo es sorprendente: toda una concepción del arte se viene abajo y deja su lugar a otra concepción del arte más exigente, más profunda y, para usar la palabra de García Lorca, más terrible. ¿Prescindir de la musa? ¿Es eso lícito, es posible? Federico responde: en ciertos momentos, no sólo es lícito y posible: es obligatorio. ¡Siglos y siglos celebrando a las musas, agradeciéndoles su inestimable colaboración! Pues bien: García Lorca, al pensar en la deontología del flamenco, se aproxima a las musas y les dice: les agradezco su inestimable colaboración, pero quedan ustedes despedidas. ¿Podemos entenderlo? ¡Las musas son las aliadas del artista, sus proveedoras: vienen a socorrerlo cuando no se le ocurre nada! ¿Podemos entender este despojamiento? *Debemos* entenderlo. En un determinado instante, el artista ya no se conformará con ocurrencias, con préstamos o dádivas que se le sirvan desde fuera: el verdadero artista ha profundizado su ética: lo que en verdad necesita es quedarse desamparado. Allí, en ese desamparo, puede aspirar a que acuda su *duende* y aprestarse a combatir con él. La observación es revolucionaria: es una ética. Nada de musa, nada de *ángel* —volveré sobre esto—, sino despojamiento y desamparo. Esa es la ley. En suma: si Federico no sabía de flamenco, el sol se pone por el este y las cuatro provincias catalanas son tres: Cáceres y Badajoz. (Lo repito: no pretendo enojar a nadie. Pero cuanto he

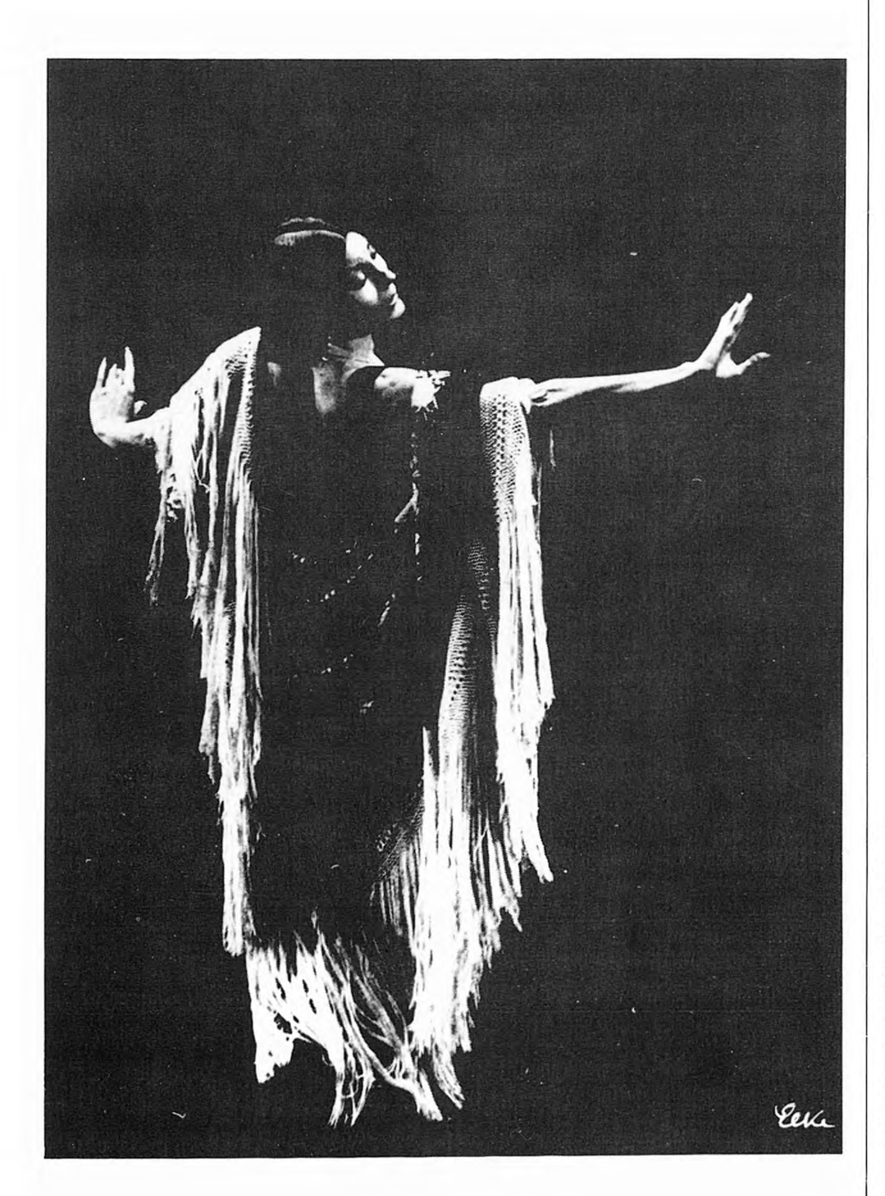
encontrado en las intuiciones de Federico, lo he encontrado, lo he visto, y deseo que los demás lo vean. Nos hace falta ver. Ver es uno de nuestros «alimentos terrestres».)

★

La teoría del *duende* que elaboró García Lorca es un portento. Servirá al flamencólogo para comprobar que el poeta supo bajar a lo esencial en el flamenco, sirve al artista flamenco para reconocer el privilegio y la grandeza de su servidumbre y, en general, sirve a cualquiera que se interese por las artes, para tener más claro qué es el arte, cuáles son sus auténticas exigencias últimas y hasta dónde el oficio de artista es un asunto serio —como, por lo demás, no seamos exquisitos, cualquier asunto humano—. O dicho de otro modo: nos va la vida en ello, nos va la vida en todo. Si el artista flamenco no lo comprende así, no sucederá nada: vendrán la perfección, la distracción o el yelo, pero no vendrá el *duende.*

Y de lo que se trata es de que llegue el *duende,* puesto que sólo en combate con él puede sonar en la campana de la noche el «dionisíaco grito degollado de la siguiriya de Silverio» y sólo el *duende* —«que ama el borde, la herida»— «lleva a Jorge Manrique a esperar la muerte en el páramo de Ocaña» (esta alusión al fundador de una corriente, la esencial, de la poesía en castellano; esta alusión a Jorge Manrique, autor de la elegía acaso más estremecedora de la historia de la elegía española, y precisamente anotada por García Lorca, cuya elegía al torero Sánchez Mejías, es quizá la más sinfónica y «rica de aventura» de la historia de la elegía española; esta alusión, en fin, resulta fascinante; en el mismo texto encontramos otra adhesión al mismo memorable antepasado: «La musa de Gonzalo de Berceo y el ángel del Arcipreste de Hita se han de apartar para dejar paso a Jorge Manrique cuando llega herido de muerte a las puertas del castillo de Belmonte»); y sólo el *duende* consigue que Francisco de Goya, «maestro en los grises, en los platas y en los rosas de la mejor pintura inglesa, pinte con las rodillas y los puños con horribles negros de betún»: colores negros de Goya, sonidos negros de Manuel Torre. Y tal vez sólo el *duende,* del que «se sabe que quema la sangre como un trópico de vidrios, que agota, que rechaza toda la dulce geometría aprendida, que rompe los estilos», sea lo que transforma en el artista sus dotes de artesano en dotes de creador, lo que le ayuda a hallar en el fondo de lo cotidiano la inocencia de lo sagrado: «La llegada del duende presupone siempre un cambio radical en todas las formas sobre planos viejos, da sensaciones de frescura totalmente inéditas, con una calidad de rosa recién creada, de milagro, que llega a producir un entusiasmo casi religioso». De todos los combates del artista ¿no será, pues, este combate con el *duende* el más creador de formas? El *duende* no sólo rechaza «la dulce geometría aprendida» y «rompe los estilos», sino que es creador de formas generalmente huracanadas, precisamente porque se alía con un desamparado orgulloso y porque él mismo es insaciable: «El duende no se repite, como no se repiten las formas del mar en la borrasca».

«...y cuanto más desaparece, y cuanto más levita, tiene mayor presencia y mayor realidad.»



Blanca del Rey, fotografiada por Elke Stolzenberg. «Hay un instante en que la danza, infinitamente presente y absolutamente real, comienza misteriosamente a estar fuera del mundo. Es tan solo un instante, pero ese instante nos reintegra a nuestra inocencia perdida...»

El borde, la herida, la borrasca: García Lorca nos está sugiriendo que le pongamos nombre al *duende*. Quizá le conviene este nombre: *el sentimiento de la muerte:* que es lo que, en definitiva, percibimos cuando miramos de verdad, en los momentos límite, los ojos de la vida, y lo que envuelve en desasosiego y majestad a todas las grandes obras de arte. El *duende,* señala García Lorca, «no llega si no ve posibilidad de muerte». Pero, claro está, no se trata de entregarse a la fatalidad, a la muerte: quien lo hace es un suicida, no un artista: se trata de convertir a la fatalidad, al sentimiento de la muerte, y además combatiendo, y además combatiendo con dominio —con el dominio que nos aguarda en el fondo del desamparo—, en una exaltación, en una ceremonia, en un resplandeciente consentimiento con la sombra. Se trata, en fin, de que, por un instante, la finitud se convierta en inmortalidad. No se trata de aceptar que estamos condenados a morir; se trata de levantar, con las piedras de esa condena, la arquitectura súbita de la liberación. Se trata de lograr por un instante en el que todos los relojes del mundo se quedan en suspenso, sobrecogidos por el sabio arrojo de la frágil criatura humana, una especie de prodigioso, fugaz e inolvidable olvido: «El torero que asusta al público en la plaza con su temeridad, no torea, sino que está en el plano ridículo, al alcance de cualquier hombre, de *jugarse la vida;* en cambio, el torero mordido por el duende da una lección de música pitagórica y hace olvidar que tira constantemente el corazón sobe los cuernos». Es algo que proporciona un instantáneo olvido ante la herida radical y que a la vez, como una música perfecta, lleva en sus notas la lección, el ejemplo, el magisterio: «Lagartijo con su duende romano, Joselito con su duende judío, Belmonte con su duende barroco y Cagancho con su duende gitano, enseñan, desde el crepúsculo del anillo, a poetas, pintores y músicos, cuatro grandes caminos de la tradición española». ¿De la tradición española? En ella: «hay una barandilla de flores de salitre, donde se asoma un pueblo de contempladores de la muerte». Es la tradición de un pueblo en donde «lo más importante de todo tiene un último valor metálico de muerte». Sea motivo de orgullo o motivo de desazón, se trata de nuestro distintivo («En el mundo, solamente México puede acogerse de la mano con mi país», anota García Lorca): el sentimiento de la muerte, presente desde luego en todo el arte de Occidente y, con variables, en el arte mundial, es el protagonista fundamental en el arte español. Y, si echamos las cuentas, el mayor porcentaje de nuestro arte ensimismado con la muerte, o a greñas con la muerte, se produjo en Andalucía. El hecho admite que señalemos causas historicosociales; ya las he mencionado en otro libro —también sobre el flamenco— y ahora no las repetiré. Sólo repetiré que se trata de un hecho: el sentimiento de la muerte, el *duende,* es en Andalucía en donde ha motivado un mayor porcentaje de obras artísticas desconsoladas —y consoladoras—. Dejemos ese vasto tema y regresemos, con García Lorca, al tema intenso del flamenco: El torero, el flamenco, Andalucía: esa ecuación no es fortuita. «Los grandes artistas del sur de España, gitanos o flamencos, ya canten, ya bailen, ya toquen, saben que no es posible ninguna emoción sin la llegada del duen-

de». Y en otro instante de su texto asegura con determinación: «la verdadera lucha es con el duende». Porque con la musa no hay lucha. Con el *ángel,* tampoco.

García Lorca no desdeña, claro está, ni al *ángel* ni a la musa. Los describe —de manera bellísima— y mide la cuantía de sus servicios al artista: cuantía, en todo caso y siempre, menor que la del *duende.* Su servicio al artista: más lateral que la oferta del *duende,* o tan sólo complementario. La musa le dará al artista continuidad, incluso inspiración. El *ángel,* pirotecnia, alegría, sorpresa: sólo el *duende* lo abraza con la fatalidad. La intensidad de una obra de arte deviene «a costa de la lucha que [el artista] sostiene con un duende, no con un ángel, como se ha dicho, ni con su musa (...) El ángel deslumbra, pero vuela sobre la cabeza del hombre, está por encima, derrama su gracia, y el hombre, sin ningún esfuerzo, realiza su obra o su simpatía o su danza (...) La musa dicta y, en algunas ocasiones, sopla (...) La musa despierta la inteligencia, trae paisaje de columnas y falso sabor de laureles, y la inteligencia es muchas veces enemiga de la poesía, porque imita demasiado, porque eleva al poeta en un trono de agudas aristas y le hace olvidar que de pronto se lo pueden comer las hormigas o le puede caer en la cabeza una gran langosta de arsénico (...) Angel y musa vienen de fuera: el ángel da luces y la musa da formas (Hesíodo aprendió de ellas). Pan de oro o pliegue de túnicas, el poeta recibe normas en su bosquecillo de laureles. En cambio, al duende hay que despertarlo en las últimas habitaciones de la sangre». Allí, en los sótanos de la sangre, que es el lugar en donde todo ser humano se sabe requerido por su terror y su inocencia, es donde el artista se reúne con el terror y la inocencia de la especie. La especie, los pueblos, los seres, los artistas, necesitamos de los regalos laboriosos de la musa y del fasto feliz del *ángel.* Nadie renuncia a ello. El propio García Lorca derrochó musa y *ángel* en sus obras; pero, con supremo conocimiento y suprema decencia, recomendó al artista, comenzando por el flamenco, enfrentarse con la «gran langosta de arsénico», combatir con el *duende* para hallar el cortocircuito donde se besan en la boca el sentimiento de la muerte y la inmortalidad, la orfandad y la piedad, la condena y la liberación. Ese beso dura menos que un beso: dura lo que un suspiro. Pero sin ese misterioso suspiro tal vez no podríamos respirar.

Angel, musa y *duende:* la trilogía de colaboradores del artista. Así lo establece García Lorca en la conferencia que leyó en la Residencia de Estudiantes, de Madrid, la prestigiosa institución cultural que unió a la solidez universitaria la desobediencia vanguardista, y a la que el poeta perteneció desde sus veinte a sus treinta años de edad. Algo después de esa etapa lujosa de su vida regresaría a la Residencia para hacer una espléndida descripción y defensa del *duende;* y paralelamente y de modo indirecto, para situar en pie de igualdad al flamenco con todas las demás producciones artísticas que denominamos cultas: para reunir en una misma teoría de la creación artística a Nietzsche, Descartes, Rousseau y Francisco de Goya con la *Niña de los Peines;* a Juan de la Cruz, Cinto Verdaguer, Soto de Rojas, Eleonora Duse, Juan de Juni, Rimbaud y Lautreamont, el Greco y Zurbarán, Lucrecio y Juan Ramón Jimé-

nez, Keats y Bécquer, Teresa de Jesús («flamenquísima y enduendada»), Gonzalo de Berceo, el Arcipreste de Hita y Miguel de Cervantes con Manuel Torre, Cagancho, Lagartijo, Joselito y Belmonte; a los más excelsos inmortales sancionados por todas las culturas, las universidades, los académicos, los profesores y los estudiosos, con algunos andaluces anónimos y con algunos creadores gitanos, los unos humillados por la pobreza, los otros perseguidos por la segregación y el desprecio. Lo que aquel texto de García Lorca contiene no sólo de profundidad, de rigor y de gracia —de *duende,* musa y *ángel*—, sino también de coraje moral y de tentacular justicia es, pura y sencillamente, un hecho histórico ante el cual los defensores del flamenco debemos proclamar (robo a Borges un adjetivo) nuestra innumerable gratitud.

Félix Grande



Las generaciones del 98 y del 27 ante el flamenco

El noventa y ocho

Ante la imposibilidad de abarcar a tantos autores como se interesaron por el flamenco en esta época, bien para convertirse en adalides de sus excelencias, como también en detractores, que no dudaron en cebarse sañudamente con los más sangrantes de sus tópicos, hemos optado por realizar unas breves calas en el sentimiento andaluz de dos de sus más geniales representantes: Manuel Machado y Salvador Rueda, dos poetas sobre los que, por diversos motivos, han pasado tópicos y oscuridades tales que ni siquiera hoy, en los umbrales del siglo veintiuno, han encontrado el sitio que merecen en nuestra historia literaria.

También he de dejar clara mi oposición a la brutal separación, totalmente arbitraria, que divide a este grupo de escritores en noventayochistas y modernistas; división abierta a niveles teóricos en fechas muy posteriores a sus creaciones literarias, puesto que sería en 1949 cuando Pedro Salinas, en su *Literatura española del siglo XX*, y posteriormente Guillermo Díaz-Plaja en *Modernismo frente a Noventa y ocho* (1951) los que plantearon los espejismos de esa absurda separación, no sentida como verdadera por ninguno de ellos y que, por poner un ejemplo, colocara en cada uno de los hipotéticos bandos a Antonio y a Manuel Machado, dos hermanos de similar edad y formación, en los cuales, a pesar de lo escrito, es mucho más lo que les une que lo que les separa.

Comenzaremos nuestras indagaciones sobre este grupo generacional precisamente con la visión de Manuel Machado acerca de lo jondo. En este autor resulta fácil observar una lucha visceral entre los sones melódicos y decadentes del modernismo parisino y americano más avanzados y los pellizcos de su sangre macarena, que él mismo proclamaría después en aquellos versos inolvidables de su retrato, contenidos en *El Mal Poema*:

Medio gitano, medio parisién —dice el vulgo—
con Montmartre y con la Macarena comulgo.

No es éste el lugar de analizar en profundidad sus logros como poeta modernista, que lo alejarían de esa imagen tópica de poeta frívolo que algunos le han querido achacar. Sus méritos básicos los encontraremos en la utilización genial del lenguaje poético, haciendo a éste nuevo y ágil, pletórico de vocablos raros, incluso de extranjerismos y neologismos y que no duda en utilizar, en ocasiones, los más rebuscados términos, provenientes de la Comedia del Arte italiana, mientras que, otras veces, se reboza en calas geniales de la expresión popular, y hasta en la jerga del cante flamenco andaluz, sirviendo ambas actitudes de soporte a auténticos sentimientos múltiples y cambiantes, como corresponde a un cante elemental que lleva dentro la tragedia y la alegría mezcladas, algo propio de la vena andaluza y jonda que lo nutre:

No hay penilla ni alegría
que se quede sin cantar.

dice en una ocasión; y, en otra:

No sólo canta el que canta
que también canta el que llora.

Ambivalencia de sentimientos bellísima y muy dentro de la estética popular de lo jondo.

Manuel Machado crea en su obra una ósmosis perfecta entre las tendencias cultas del modernismo y su visión flamenca, lo que responde a una imagen de poeta escindido entre contrarios, tanto en su arte como en la propia personalidad, tal y como lo viera su biógrafo Miguel Pérez Ferrero: «Manuel Machado, español cien por cien, reparte su vida en dos mitades, una de las cuales va robándole horas a la otra: la mitad reflejo de la antigua existencia —los toros, el colmao, la tertulia— y la mitad recién inaugurada, avara de calmas, de muelles descansos, y de solicitudes conyugales». De esta escisión surge ese anarquismo de fondo y forma que el propio poeta reconocía en su obra; de su fondo andaluz brotan unas emociones especiales, no movidas por pauta alguna, y que cobran forma artística de filigrana, de puro adorno, en la que confluyen a la vez su sentido plástico simbolista y modernista, a la vez que un sentimiento de pueblo andaluz insobornable. La influencia de su padre, Demófilo, y su tío, Agustín Durán, sería decisiva en su entrega al flamenco, además de las escapadas juveniles sevillanas a tablaos y reuniones de cante, completadas más tarde en Madrid con su asistencia a los cafés de la Marina, el Pez o el Naranjero, empapándose del arte impagable de Revuelta, la Macarrona o las Coquineras, lo que hará que la emoción jonda acabe por imponerse en él sobre el resto de influencias y que, al publicar en 1912 su flamenquísimo libro *Cante Hondo,* su estilo esté ya tan maduro y expresivo que en un solo día se venderán en Madrid más de mil ejemplares. Su sensibilidad le lleva a intuir que hay palabras que nacen para ser escritas y otras para ser cantadas: «Mal digo que se han escrito —afirma— porque las coplas no se escriben:

se cantan y se sienten, nacen del corazón, no de la inteligencia, y están más hechas de gritos que de palabras». Así, el poeta va formando su idea de un saber popular, muy acorde con la idea de su hermano Antonio, quien, recordemos, pretendía fundar una Escuela Superior de Sabiduría Popular, y que, en Manuel, recibe una hermosa formulación poética:

Es el saber popular
que encierra todo el saber,
que es saber sufrir, amar,
morirse y aborrecer.

Lo más interesante de ese proceder poético, es su convencimiento de que la copla debe circular de boca en boca, como un bellísimo turbión de sentimientos, que dejan de ser propios y se transforman en patrimonio común. Ahí precisamente radica el orgullo creador: en que sus criaturas no sean reconocidas por nadie, tal y como Manuel proclamara en «El Cantar»:

Cuando la gente ignore
que ha estado en el papel,
y el que lo cante llore
como si fuera de él...
copla de mis amores,
cantar de mis dolores,
entoces tú serás
la copla verdadera,
la alondra mañanera
que lejos volarás,
y en labios de cualquiera
de mí te olvidarás.

idea ésta de la anonimia, obsesiva en Manuel, y llevada a la práctica por él mismo, tal y como aquí queda teorizada, para llegar a la conclusión de que la única gloria posible deviene de esta unión con el alma del pueblo:

Que, al fundir el corazón
con el alma popular
lo que se pierde de nombre
se gana de eternidad.

Este programa jondo lo realiza Machado en multitud de obras, tanto poéticas como teatrales, escritas estas últimas en colaboración con su hermano Antonio. En cuanto a los libros poéticos, ya en *Alma, Caprichos* o *El Mal Poema,* vemos cómo se va a producir la fusión del entronque modernista y andalucista del poeta; más tarde, en *Cante Hondo,* se logra ya el triunfo claro de la estética flamenca, para volver en *Sevilla,* uno de los libros que prefiero, al equilibrio necesario entre el Montmartre de la juventud aborrascada y la Sevilla siempre reencontrada.

Pero, dejando a un lado las teorías, ¿cuál es la aportación del poeta a las coplas jondas?: podemos asegurar que su voz atraviesa todos los registros de la expresión

flamenca tradicional, y se empapa de ella hasta el punto de que muchas de esas coplas parecen pertenecer al viejo cancionero andaluz, respondiendo a la estructura de los palos más ortodoxos: soleares, siguiriyas, alegrías, serranas, y hasta estilos aflamencados, como sevillanas o pregones. Temáticamente, es de resaltar la calidad de sus letras amorosas, en las que aparece la amplia gama de la problemática de la pareja, desde el simple encuentro amoroso:

Cuando te encuentro en la calle,
el corazón por la boca
de fatigas se me sale.

hasta la presencia indeseable de los celos, la rabia o el despecho, además de la nunca grata caída en el olvido:

Se te olvidaron, serrana,
las cositas que decías
y los suspiros que dabas.

Tema éste de la pérdida del amor en el que Machado saca a relucir sus bien aprendidas cualidades poéticas, sus geniales recursos, como el transferir a la calle de la amada, el cambio de rumbo acaecido en los sentimientos, lo que provoca un audaz desplazamiento expresivo:

Tu calle ya no es tu calle,
que es una calle cualquiera,
camino de cualquier parte.

Otras veces, dentro del complicado abanico de emociones, esa noción de extravío toma un tinte metafísico; el camino se convierte en rumbo vital que marca la existencia y lleva al hombre a plantearse el final del mismo, por lo que Manuel, sintonizando con su hermano Antonio que dijera «se hace camino al andar» afirma en la copla:

Tonto es el que mira atrás
mientras hay camino alante,
el caso es andar y andar.

Tampoco faltarán los temas, tan queridos en el flamenco, de la marginación, la cárcel o las persecuciones, apropiación del poeta culto de la voz de un pueblo, el andaluz, que viviera de forma escalofriante aquellas terribles realidades:

Toíto es acostumbrarse
cariño le toma el preso
a las rejas de la cárcel.

Situaciones éstas en las que el poeta asume de forma magistral el dolor social del pueblo, y lo combina con vivencias personales, llegando a una sabia mezcla de la idea del desengaño, cuidadosamente oculto para aumentar la sensación de misterio de la copla, con la injusticia que se ejerce sobre los más débiles, los cuales pocas veces llegan a gozar plenamente su alegría:

Ya te lo decía yo
que aquello se acabaría,
que en la casa de los pobres
dura poco la alegría.

Así, poco a poco, combinando la angustia vital de Andalucía con los arranques de vitalismo de este mismo pueblo, el poeta desgrana su rosario inacabable de cante jondo, que logra la perfecta y anónima fusión con el espíritu de aquél, sin más vanidad que saberse inmerso en el dulce caudal de las añejas sensibilidades que lo formaron, tal y como cuenta el poeta a un amigo que le preguntaba por sus coplas:

Y si alguno te preguntara
pobre Juan de la tierra clara
quién las compuso,
di que lo ignoras...
que tú, con Juan del pueblo,
cantas y lloras.

En esta misma línea de fusión y asimilación, debemos incluir al malagueño Salvador Rueda: poeta que profundiza en el fondo y forma del flamenco; escribió innumerables letras de soleares de tres y cuatro versos, dotadas de rajo excepcional, y tocadas a la vez de ese perfume romántico del que los modernistas son herederos, un hálito inconfundible de poesía becqueriana:

Rayito fuera de luna
para entrar por tu ventana,
subir después por tu lecho
y platearte la cara.

Pero sería la siguiriya gitana la expresión formal en la que más a gusto se sintió siempre Rueda, llegando a considerarla la más expresiva estrofa castellana, de modo que no sólo la utilizó como base de un amplio cancionero jondo de personalísimo acento:

Tantas llagas vivas
mi cuerpo contiene
que no hallaréis sitio donde dar un beso
porque allí le duele.

sino que incluso, jugando con la combinación básica de su medida y distribución, construyó bastantes estrofas, sin más relación con el tema jondo que la alternancia de versos de seis y once sílabas a la manera flamenca.

En cuanto a su temática jonda, hay que insistir en un doble aspecto: de un lado mezcla en las coplas de las influencias modernistas con los impulsos ambientales y temáticos andaluces, a la manera machadiana que acabamos de ver, constituyendo una espléndida y sugerente propuesta poética. De otro, brilla la espontaneidad de los temas recogidos en su experiencia personal del cante jondo, de las horas gastadas en compañía de las gentes que lo vivían e interpretaban a diario. En el primer aspecto, gusta plasmar en forma de copla jonda los tonos líricos del modernismo, incluyendo los temas que eran tan gratos al movimiento: cisnes, ruiseñores, etc.:

Para alcanzar las estrellas
sonda el cisne la laguna,
en el mar de los amores
yo soy cisne y tú eres luna.

Coplas, como vemos, alejadas de la expresividad jonda, reflejo sólo de un paganismo de los sentidos, típico del modernismo; auténticas sinfonías sonoras, táctiles o visuales, como esta poética visión, en clave de soleá:

¿Sabes de qué tengo gana?,
pues tengo gana, morena,
de ver el alba al trasluz
de tu larga cabellera.

Sin duda, en esta particular imagen andaluza de Salvador Rueda, encontramos notas desconcertantes para una sensibilidad flamenca. No olvidemos que son muy fuertes sus entronques parnasianos y simbolistas, pero consideramos, no obstante, una importante aportación a la poética de la copla jonda esta mixtura de riqueza imaginativa vanguardista con la estructura de la siguiriya; mezcla que, en ocasiones, no vacila en ponerse al servicio de asociaciones totalmente surrealistas, de belleza convulsa y descoyuntada, puesto que separa, para la consecución de la metáfora, lo racional de lo comparado con la imagen a la que se asocia:

El mirlo se pone
su levita negra,
y por los faldones le asoman las patas
de color de cera.

Pero, decíamos también, que hay otro Salvador Rueda, el cual, olvidándose de sus hallazgos modernistas, se abraza simple y llanamente al viejo cancionero flamenco, incluso homenajeando a coplas añejas de aquel tronco, y es aquí donde el poeta nos parece más nuestro que nunca:

No soy de esta tierra
ni en ella nací,
la fortuniya, roando, roando,
me trajo hasta aquí.

En estas ocasiones, su gracejo flamenco luce con la sencillez espontánea de las grandes ocasiones, ya sea para cantar las penas y alegrías del amor, el sombrío mundo de los celos o los enigmas, siempre inquietantes, de la vida y la muerte; tema, éste último, en el que, en no pocas ocasiones, subyace agazapada una agobiante actitud existencial:

Antes que agonice
taparme la cara,
si me ve la muerte, temo que no quiera
llevarse mi alma.

Y también, ¿cómo no?, en el poeta de Benaque, que desde niño contempló el rostro descarnado de la miseria, se observa la actitud social que caracteriza a una gran parte de la poesía finisecular y a todo el repertorio jondo. Rueda siente en su carne la injusticia para con el pobre, la opresión de una sociedad que quita toda oportunidad al desposeído:

La torre que llega al cielo
se edifica con las piedras
que se apartan del camino
de los pobres de la tierra.

Aquí no hay espacio ya para cisnes ni princesas. Ahora esta poesía ha bajado a la calle, se ha teñido con el barro cotidiano. Es otra faceta más de un poeta de diferentes registros que supo y pudo compaginar la experiencia viva de sus gentes, de su tierra andaluza, que él había oído de primera mano en los registros del cante jondo, con las más altas cotas culturales que, como vanguardia imperativa, y bajo el nombre de modernismo, planearon sobre el país.

La generación del veintisiete

Igual que hemos hecho con el grupo anterior, al analizar la poderosa influencia que el flamenco ejerce en este ámbito generacional, y qué aportan sus poetas al fenómeno jondo, dada la premura de tiempo de esta ponencia, se impone la elección, y si toda opción es dolorosa, mucho más en este caso en el que grandes autores como Lorca, Alberti, Aleixandre o Juan Ramón, tuvieron cabida, aunque en distinta medida, dentro del frondoso árbol flamenco. Precisamente por ser menos conocidos, incluso a veces víctimas de olvidos culpables, hemos preferido fijarnos en dos figuras, claves para nosotros en sus planteamientos jondos, y con ideologías diferentes y hasta opuestas: se trata de Fernando Villalón y de Juan Rejano.

De Fernando Villalón, señor conde de Miraflores, se ha aireado más la máscara que el retrato verdadero; hablar de las «cosas de Fernando» era proverbial entre sus allegados, ya que su carácter inquieto, burlón y, sobre todo, poético por los cuatro costados, hacían de sus acciones verdaderos paradigmas de museo: tal podía ser su deseo de criar una raza de toros con ojos verdes, a partir del encaste Saavedra, o el desecar un islote desierto, en plena marisma, con el fin de cazar nereidas de agua dulce, o ejemplificar la arrancada de un morlaco, usando como plano la espalda del asombrado general Sánchez Mira. ¡Las cosas de Fernando!

Pero este Villalón amaba a su Andalucía, y sentía viva la quemazón de sus gentes y su cante; por eso cuentan que protegió al bandido Pernales, y hasta glosó la indómita figura de los proscritos en un cante estremecedor:

Con los zapatos puestos
tengo que morir:
si muriera como los valientes
hablarían de mí.

Este amor a la tierra andaluza fue tan absoluto que hizo exclamar a su pariente y biógrafo, el novelista Manuel Halcón, que: «Ante el campo y ante sus goces, Villalón accionaba, no reaccionaba, y todas esas emociones van a constituir lo más granado de su temática flamenca, comenzando por el recuerdo del aire entre los pinos, con cuya evocación construye la esencia de la soleariya:

Salina de los pinares,
donde se peinan los pinos
cuando los despeina el aire.

Sí. La caza, los toros bravos, el cuidado de la tierra...: temas que palpitan en esta personalidad múltiple, aunque jamás contradictoria, que llevaban al conde desde los salones de la aristocracia al candil de la gañanía; o, si queremos, desde los versos barrocos de la «Toriada», en los que rinde homenaje al antiguo esplendor de Tartessos:

Y cabe la corriente
del viejo Betis su real nobleza
fundadora fue, entre paños recamados
en oros de los siglos y cuidados.

hasta el borbotón flamenco de la labor campera, cantada a compás, oliendo a jara y romero:

Si no se me parte el palo,
ese torillo castaño
no me coge a mí el caballo.

Vida en plenitud, insisto, carente de contradicciones, más bien vitalidad a flor de piel; insobornable amor a sus cosas, a sus gentes, y hasta a los símbolos, como esa Giralda a la que obliga a vestirse de luto para llorar la muerte de El Espartero:

Giralda, madre de artistas,
molde de fundir toreros,
dile al Giraldillo tuyo
que se vista un traje negro.

Villalón no se lo pensó dos veces para dejarse acariciar por el cante y sus sugerencias, pero también se abrazó a la amistad de los nuevos poetas que, invitados por el torero Sánchez Mejías, viajaron a Sevilla en 1927 para festejar el tricentenario de Góngora. Por eso su voz, multiplicada por un número infinito de registros variables, oscila entre la vanguardia y el barroco, entre lo popular andaluz y lo acrisolado de su cultura. Tras esa interesante estela gongorina que significa «La Toriada», Villalón se adentra en las venas de lo popular con idéntico entusiasmo. Creo oportuno, llegados a este punto, aplicarle las palabras que García Lorca dedicara a Góngora como

el elogio más excelso, al explicar que don Luis había superado la falsa dicotomía entre lo popular y lo culto en la tradición poética española, y dicha superación fue la que lo decidió a crear un mundo bello mediante una remodelación del idioma, que, añade Federico, se construiría, de ahora en adelante: «Sin sentido de la realidad real, pero dueño absoluto de la realidad poética». Villalón, como Góngora, sabe aupar a un plano superior la copla popular, y a la vez insufla en el poema culto toda una suerte de valores temáticos que salen de la entraña misma de su condición de hombre del pueblo, que respira por las raíces surgidas en las entrañas de éste.

Pero, sobre el poeta sevillano, se vuelcan también otros hallazgos de la tradición poética española, como el romanticismo popular, de tan gran raigambre flamenca, que lo llevan a la contemplación extática de arquetipos andaluces tales como bandoleros y marginados sociales de toda índole, a los que asocia con la idea esproncediana de la libertad de un proscrito:

¡Madre de la Soledad!
Qué malito es no ser libre
y tener necesidad.

También su poesía flamenca aparece teñida por esa mancha de color con que el modernismo de Manuel Machado o Rueda la engalanara para siempre, y que, en Fernando, se expresa en bellos tonos dolientes, centrados en el jardín como símbolo y en conceptos tales como la identificación de los sentimientos del poeta con los elementos naturales que en aquél tienen asiento, llegando incluso a reivindicar un «alma» para tales jardines:

Yo vi un nopal entre rosas
y una zarza entre jazmines,
y una encina que encerraba
el alma de los jardines.

Pero, sobre todas estas influencias, a las que sería justo añadir los versos populares de Lope o Gil Vicente, está la más pura, la que recibiera del cante jondo, que no es algo que le preste sólo el molde expresivo del mundo; a través de ella vemos aparecer los temas amados por el poeta, y a la cabeza de todos, la contemplación de Andalucía a través de una profunda imagen jonda, realizada con simplicidad de elementos, pero con la atinada disposición de la copia al natural:

La calle es una herida
honda y curada con cal.
Juega el sol con un rosal
en la ventana florida.

Muchas de sus intuiciones jondas tienen un aroma cercano a Federico, como cuando dice: «En el espejo del agua», o, «La cola de mi caballo/ dos toros negros peinaba», aunque, eso sí, cargados de la visión más personal de Villalón, que canta con brío lo que vive con furia y lo trasmuta en coplas de brillante emoción cromática:

Vela blanca de tu barco,
pañuelo de despedida
que la mar lleva en la mano.

Junto a los temas de representación de espacios soñados y vividos por el poeta, también el amor hace acto de presencia como vivencia íntima —algunos afirman que hasta desaforada— y se expresa en imágenes sencillas, trasuntos al mismo tiempo de la experiencia cotidiana, lo cual les presta credibilidad:

Cuando te vas y me dejas
me quedo como el cangrejo
que deja el mar en las piedras.

Fruto de esa experiencia real, y no sólo literaria, es el hecho de que Villalón sensibilice sus versos al compás de los problemas reales del pueblo andaluz, contraviniendo con ello su imagen de señorito ocioso e insensible, y se une al sentimiento libertario que el flamenco elevara a cotas programáticas, cantando por alegrías:

Al campo me tiro hoy,
al campo como los buenos,
camino de Cádiz voy
hasta dar con los de Riego.

Tildado de cacique, Fernando, ante el advenimiento de la República, critica con dureza a «El bloque de las cien familias, cuyos nombres aparecen en todas partes actuando en provecho propio», a las que acusa más tarde de «aristocracia de tiro de pichón», y prorrumpe en gritos de fronda como «Muera el general Pavía», y sufre al contemplar a España presa de una injusticia que, con sus cantes, se apresura a revelar:

Sus campos llenos de abrojos,
sus pies llenos de cadenas.
Muerta de pena a la patria
seis generales la llevan.

Muy pocas veces se ha hablado de este Villalón que se alía con la juventud generosa que lucha por España, de este aristócrata que rechaza sus privilegios y hasta, con un sentido de justicia popular próximo a la reivindicación del flamenco, exclama con orgullo:

Yo no quiero ser ladrón,
pero robarle al Gobierno
me tira la inclinación.

Si Valéry afirmaba que: «El poema debe ser una fiesta del intelecto», y Breton que: «El poema debe ser una derrota del intelecto», Villalón hará síntesis de los opuestos, ya que festeja al intelecto por la calidad y matices de sus versos elevados, pero, a la vez, lo humilla, cambiando sus joyeles por la ropa sencilla del lenguaje jondo popular. Hasta en la hora de la muerte respiró flamenquería por los cuatro costados, en un gesto recordado muchas veces por Alberti, ya que quiso que lo enterraran con

su reloj de bolsillo puesto en hora, que se constituyó en un latido de falso corazón que sustituyó al verdadero cuando a éste se le paró el minutero. Fernando se tendió a esperar con la determinación rabiosa de aquella siguiriya que antes mencionábamos, y que, un día, esperando este momento, escribiera de forma premonitoria:

Con los zapatos nuevos
tengo que morir,
si muriera como los valientes
hablarían de mí.

Fue su último capricho. ¡Las cosas de Fernando!.

El caso de Juan Rejano es opuesto y en cierto sentido complementario al de Villalón. De distintas procedencias e ideologías (Rejano fue de familia humilde y militante de por vida en el Partido Comunista) ambos supieron aunar en su expresión flamenca lo aparentemente irreconciliable de sus actitudes. También comparte con el conde de Miraflores la gama de voces poéticas que va desde la poesía pura hasta el espíritu y la letra de la hondura flamenca. En el caso de Rejano, lo mismo que le sucediera a otros miembros de la generación del veintisiete, a medida que nos aproximamos a 1930, se percibe en el poeta una rehumanización que lo aleja del arte puro de las vanguardias y lo lleva a la búsqueda de una comunicación más íntima y cordial con el mundo y con el lector. Es cuando la copla flamenca se va a transmutar en vehículo de emociones, porque su cante, como decimos los aficionados, «no es aprendío», sino una verdadera asunción del alma del pueblo, un sentido de fidelidad hacia formas populares percibidas en la lejanía de su tierra cordobesa y que más tarde afloran como recuerdos y vivencias; nadie como él ha contado de forma tan sincera su entronque con la tradición andaluza: «Utilizando —dice— la menor cantidad de elementos estéticos, en un trasfondo popular, purísimamente popular, semejante al que ampara mi alma, dándole limpia sombra, he intentado, como otros que me precedieron, abrir un camino en la canción y seguirlo».

En cuanto a sus temas poéticos, expresados en lenguaje flamenco, es preciso señalar la circunstancia de que, a causa del exilio, una gran parte de éstos constituyen una especie de «retornos de lo vivo lejano», como bautizara a los suyos Rafael Alberti, lo que se traduce en su actitud de naufragio general, un abandono del que ni siquiera le redime la presencia de otro ser en caminar paralelo:

Yo a nado, tú en una barca.
Los dos sobre el río verde
perdidos en la mañana.

Resultan patéticos los esfuerzos del poeta por intentar superar la distancia, olvidar la trágica fosa que le separa de lo que ama; acude a expresiones como «sueño», «esperanza», que dulcifican el escozor de la herida, pero muy pronto ha de corporizar las huellas del dolor y vemos sus versos teñirse de palabras que demuestran la agresión a que se siente sometido: «sangre», «piel quebrada», «dolor sin límites». Él intenta

acortar los límites del recuerdo, y se encomienda para ello a los señuelos que permanecen en la memoria; a ellos entrega su enorme carga afectiva, su sentido vital:

También yo llevo encendida
como vosotros, la estrella
de la paz y de la vida.
¡Pinos verdes de Marbella!

Sin llegar a desesperar completamente, Rejano profundiza su mirada sobre las criaturas, olvidando su situación personal. La fuerte carga ideológica le sostiene y le mueve a realizar en sus coplas el proceso que Manuel Mantero describiera magistralmente como poesía del «yo» al «nosotros», lanzándose para ello a una introspección sobre Andalucía y las tragedias cotidianas de sus hombres, que van desde la simple descripción de los moradores de estas tierras:

Hortelano y hortelana
por la orillita del río
un domingo de mañana.

hasta la expresión de rabia contenida, encerrada en símbolos poéticos, pero que nos habla de temblores e impotencia:

Agua de dolor,
por las venas de la tierra
que nunca va al corazón.

Junto al tema de la lejanía, del recuerdo y la distancia, más allá de esa angustia por los hombres de su tierra, Rejano construye en sus cantes, símbolos que, lamentablemente, no podemos desarrollar por extenso, pero que debemos mencionar: tal es el caso del río, que el poeta, nacido a la vera del Genil, transmuta en preguntas eternas, en metafísicas disquisiciones, siguiendo la tradición española, fijada definitivamente por Manrique, y que aquí se concreta en la posibilidad de que el río pueda ser al mismo tiempo creación o destrucción, principio o fin:

El río, ¿es vida o es muerte?,
mi sangre, ¿es río o es mar?
Dónde acabará su curso
y cuándo yo de soñar.

Sobre el río descarga el poeta, una y otra vez, sus preguntas retóricas, a él encadena sus representaciones simbólicas, humanizándolo, al compararlo primero con su reflejo celestial, y más tarde, a la tierna mirada de un niño:

El agua de los domingos
es azul como los cielos,
como los ojos de un niño.

Para expresar a continuación ese eterno sentimiento de cambio que las corrientes fluviales tienen siempre aparejado: unas aguas que se llevan lo más hermoso de nosotros mismos. Es el eterno principio del «todo pasa» de Heráclito:

También yo tuve niñez.
Soñó, creció junto al río
y por el río se fue.

Vida y muerte, principio y fin en los cantes que Rejano apareja a este símbolo eterno. Cuando la vida aprieta y las circunstancias se endurecen, el río demuestra nuestro fracaso, porque él testimonia lo contingente de amores que creíamos eternos:

Se la llevó la corriente.
Junto a la orilla encontraron
el resplandor de su frente.

Y, lo que es peor, el agua se lleva también lo poco que de nosotros va quedando, todos los sentimientos que, burbujeando en sus orillas, parecen conducirnos al desastre infinito de la soledad:

Yo no sé por qué será
el agua que lleva el río
va diciendo: soledad.

Dos notas breves para finalizar esta rapidísima aproximación a los temas jondos de Rejano: en primer lugar la enorme calidad de sus temas eróticos, cargados de una imaginería sensual altamente excitante. Es, sin duda alguna, verdadera poesía de los sentidos, en la cual se amontonan multitud de símbolos sexuales, ligados a la idea del amor, como puede ser el agua:

Llegas al mar como el viento,
ligera, desnuda, esbelta,
y el agua ciñe tu cuerpo.

Imagen que lleva aparejada la comparación, tan lorquiana, entre muslos y peces, que es enunciada por Rejano:

Tendida sobre la arena,
eran sus muslos morenos
dos delfines de canela.

Sin que falten tampoco símbolos eróticos, como las naranjas, que en las artes plásticas encandilaran a Romero de Torres:

No tenía el sol
más que una naranja,
tú tenías dos
debajo del agua.

La última reflexión sobre esta poesía popular jonda es la que se refiere a los símbolos de estas tierras, al olivo sobre todo, que se alza legítimo como su mejor representación:

Para nacer, nacer bien.
¿Hay mejor cuna en la tierra
que un olivo de Jaén?

No olvida Rejano el piropo encendido a los lugares andaluces que permanecen anclados en sus vivencias, los lugares donde se vivió, se amó o se odió, pero que constituyen espacios irrenunciables de la personalidad: Aldea de Pomar, Estepa, Sierra Morena, y sobre todo, la patria chica, califal y señora:

Córdoba en su jazmín frío
y abajo, entre los azahares
la verde canción del río.

Juan Rejano expresó así su vida intensa, profunda, entregada a causas nobilísimas: junto al sensible cantor de las calles, los pueblos y las gentes, está el hombre angustiado, preocupado por la autenticidad de las cosas, por las respuestas verdaderas, sobre las que él indaga con una madurez exquisita:

¿Cuál de las dos es la opuesta,
la orilla que estás pisando
o la orilla con que sueñas?

Y hasta la muerte aparece cantada en su dimensión más profunda, pues afirma que el morir no es tan sólo un acto físico, único e irrepetible, sino que se muere todos los días un poco, desde que nacemos, y que la distancia que separa a ambas convulsiones no es muy larga, pero sí difícil de llevar con dignidad:

Que del nacer al morir
la distancia no es muy larga
pero es dura de cubrir.

José Luis Buendía López

Del nacionalflamenquismo al renacimiento

En 1939, España puso fin a una larga pesadilla de casi tres años de duración. O creyó ponerle fin. Porque apenas silenciados los fragores de batallas fratricidas, con las heridas aún frescas, este país fue dándose cuenta de que el mal sueño perduraba, de que íbamos cayendo en un abismo más profundo aún, cuyo término cada vez parecía alejarse más de nosotros.

Entonces no lo sabíamos, pero la cosa iba ciertamente para largo. Ciñéndonos al tema que aquí nos importa —pues otra cosa sería improcedente—, hay que fijarse inmediatamente en lo que ocurre en una posguerra, cuando todo hay que reajustarlo, recomponerlo, adaptarlo a la nueva realidad. Si esa realidad es sombría, desesperanzada, sin horizontes asequibles —y lo fue en España, ¡vaya si lo fue!—, las cosas son más difíciles, el ambiente se enrarece y en él nada puede desarrollarse normalmente.

El arte es muy sensible a las situaciones adversas. El arte necesita, más que cualquier otro elemento, crecer en libertad. A comienzos de aquella triste década de los 40, el arte flamenco arrastraba no sólo los traumas de la guerra civil, sino además muchos años anteriores de aquella auténtica *travesía del desierto* que fue lo que llamamos ópera flamenca. Poco antes del estallido letal, en 1935, Tomás Borrás escribió respecto al cantaor, guitarrista y memorialista de lo jondo Fernando el de Triana, algo que nos ilustra cabalmente sobre el tema: «A veces se aparece en uno de esos "monumentales" coliseos de cemento armado para procurar digerir eso que le llaman "la ópera flamenca", y al oír a los petulantillos de la milonga, la colombiana y vengan fandanguillos de gramófonos, insultos a la poesía en forma de coplejas pedestres y carencia absoluta de tradición, de arte sincero y de sabor, Fernando el de Triana se sale del "monumental" escupe un poco bajo las luces de neón y se vuelve al pueblecito de Camas, junto a Sevilla, donde tiene una guitarra, unos gitanos que pasan y otros viejos que se juntan en rueda y beben a sorbitos sus recuerdos»[1].

Con tan escuálido bagaje nuestro arte flamenco salió de una guerra y se dispuso a enfrentar una nueva etapa que, sin ser muy linces, se podía vislumbrar sombría

[1] *Prólogo al libro de Fernando el de Triana* Arte y artistas flamencos, *págs. 7 y 8. Imprenta Helénica, Madrid, 1935.*

y cuajada de incertidumbres. España en soledad, aislada del exterior y gobernada en su interior por fuerzas reaccionarias y cavernícolas, forzosamente habría de trasladar a su vida cultural la atonía y castración que dominaban una sociedad gravemente mediatizada. El flamenquismo, ya bastante desprestigiado por aquellas calendas, se convertiría en lo que Francisco Almazán llamaría un día nacionalflamenquismo: «La España de Franco, aislada y bloqueada internacionalmente, necesitaba una afirmación nacional orgullosa de sus valores frente al mundo y reducir, definitivamente, la diversidad interior a unidad firme y claramente manejable. Nada para ello como la poderosa estética popular castellano-andaluza y toda la belleza de la imaginería del Sur para cristalizar una estampa donde los valores y colores raciales tantas veces expresados por el pueblo y reflejados y mimetizados por el poder como algo positivo y por la Europa protestante, capitalista y democrática como negativo, no encuentran ya la oposición crítica de una clase intelectual disconforme...»[2].

Yo no estoy muy seguro de que deban cargarse todas las culpas al poder, y especialmente en el tema del flamenco, que venía ya herido de muerte tras dos décadas largas de operismo. Y más teniendo en cuenta que el flamenco nunca había tenido una *militancia* política significativa en sus manifestaciones. Ni la ha tenido después, salvo alguna puntual excepción. El poder lo que hace es diseñar la sociedad en que quiere desarrollar su régimen —quizás porque no podría hacerlo en otro tipo de sociedad—, y a la misma todo debe adaptarse si quiere sobrevivir. El arte y la cultura también.

El flamenco sobrevivió. Malamente, pero sobrevivió. E incluso pudo renacer de sus cenizas cuando el poder surgido de la guerra gozaba de su máxima vitalidad, escasamente a mitad de camino en su larguísima andadura. No parece, pues, que el poder pusiera especial empeño en reprimir u obstaculizar el normal desarrollo del flamenco; de ser así, igual hubiera podido yugular su movimiento restaurador, a mediados de los cincuenta, y sin embargo las instituciones del régimen colaboraron frecuentemente a favor del mismo.

Lo que ocurrió es que desde 1940 a 1955 el flamenco siguió dormitando en la herencia del operismo anterior, sin mayores inquietudes. Es cierto que un buen número de artistas se habían exiliado, pero no es menos cierto que buena parte de ellos volvieron a poco de terminada la guerra para convivir placenteramente con el poder establecido. No habían huido por convicción política; habían huido, pura y simplemente, para ponerse a salvo de los peligros bélicos. Algunos, ciertamente, se mantuvieron exiliados hasta que el régimen se agotó en España, e incluso hubo quienes murieron lejos de su lugar de nacencia. Pero fueron los menos.

Uno «más franquista que Franco»: Tomás Borrás

¿Qué ocurrió con los intelectuales en esta etapa específica del nacionalflamenquismo? Pues ocurrió que mientras Antonio Machado se dirigía hacia Colliure para morir

[2] *«Flamenco y Sociedad (1887-1987)». En* Aurelio/ Bernardo/ Matrona. Cien años hace que nacieron, *pág. 27. Ministerio de Cultura, Madrid, 1987.*

—creyendo que se aproximaba a Sevilla—, el régimen tuvo aquí sus propios intelectuales, unos afectos, otros acomodaticios, otros indiferentes... Su actitud respecto al flamenco fue diversa. Unos pocos se mostraron afines, verdaderos aficionados, y lo hicieron patente no sólo en su actitud vital, sino también en alguno de sus escritos; los demás, la inmensa mayoría, se mantuvieron absolutamente indiferentes hacia un arte que desconocían, probablemente porque nunca habían tenido acerca de él la mínima información. Como, por lo demás, había ocurrido siempre, salvo contadas excepciones que todos conocemos. Tampoco hubo un antiflamenquismo militante, como el que en su día habían manifestado Eugenio Noel y algunos miembros de la generación del 98. Ni un movimiento a favor, reivindicativo, como el que en 1922 capitaneara Falla y que cristalizó en aquel memorable, aunque inoperante, concurso de Granada.

Ni lo uno, ni lo otro. Las relaciones de los intelectuales con el flamenco se mantuvieron, digamos, a niveles personales de complacencia o indiferencia que no tuvieron mayor trascendencia que, en el primer caso, la producción de algunas obras de inspiración o de temática flamencas.

Nos referiremos en primer lugar a Tomás Borrás, a quien ya hemos citado. «Más franquista que Franco, prácticamente nazi», en frase de nuestro amigo Eugenio Cobo. Pero era un buen aficionado, y desde luego entendía el tema flamenco. En 1935 había escrito el prólogo al libro de Fernando el de Triana *Arte y artistas flamencos* y colaborando en la búsqueda de las fotografías que son parte sustancial del mismo: «En la rebusca de los retratos hemos participado muchos. Ha sido encarnizada y difícil, porque cada fotografía estaba en un pueblo distinto, oculta, olvidada, a punto de perderse. ¡Qué colección tan raramente hermosa hemos logrado reunir!».

En lo que tiene toda la razón del mundo, porque sin esa estupenda galería fotográfica hoy la iconografía flamenca de ese tiempo sería casi inexistente. En el texto, aunque tenga algún error corriente en aquella época y hoy rectificado por la investigación flamencológica —que la caña y el polo son el padre y la madre de la soleá, por ejemplo, y la serrana y su macho de la siguiriya—, Borrás arremete contra algunos de los prejuicios que tanto daño han hecho al flamenco: «Que el flamenco era cosa de golfos y borrachos, de gentuza y maleantes. No se supo decantar el arte límpido que daba un grupo nacional de los pozos y grumos de las fermentaciones en las juergas de la ciudad y del señoritismo que no se encanallaba por los artistas flamencos, sino que él encanallaba a esas mujeres y a esos hombres de la nativa marina y la labradora campiña, otra cosecha humana nacida del alto azul y del jugo profundo, inmaculados, hasta que rodaban por las artificiales ciudades... (...) Es uno de los muchos focos de espiritualidad que de modo suicida hemos dejado cegar y aún hemos ocultado como defectos y taras cuando eran expresiones y modos artísticos incomparablemente hermosos»[3].

Tomás Borrás fue autor de un poema clásico ya en la poesía de inspiración flamenca, *Elegía del Cantaor*, que sitúa en el colmao madrileño Los Gabrieles y en el que,

[3] *Obra citada, págs. 7-13.*

poniendo como personaje central a don Antonio Chacón, nos da una espléndida estampa del ambiente flamenco de la época[4]:

> ...Llegan al mostrador el sereno y los guardias
> pidiendo el aguardiente que mata el gusanillo.
> Las guitarras callaron sus falsetas de encaje;
> las artistas, marchitas, se arrancan los postizos.
> Es la hora de Chacón. La madrugada lívida
> como una ahogada, llega, es puntual, a las cinco,
> a la cita del viejo cantaor. Ya no hay gente,
> ya están solos la vida, la pena y los amigos...

«Me declaro profundamente aficionado al cante —manifestaría Borrás a González Clíment[5], en frases que vienen a ser un manifiesto de la más pura ortodoxia jonda (aún aludiendo al flamenco como folklore)—. La jerarquía de este folklore en su música y en su lírica es verdaderamente extraordinaria. (...) A mi juicio, el cante no sale del triángulo que forman Sevilla, Jerez y Cádiz. Es un triángulo esencial, maternal. Nadie podría desmentirme que todo el cante de Huelva, de Córdoba y de Levante es ligero y relativamente flamenco. Es otra cosa. No resisto la actual época fandangueril. A mi entender la verdad gira alrededor de la siguiriya y la soleá. Los cantes chicos llegan por añadidura».

El señor gobernador civil José Carlos de Luna

Esto de los *cantes chicos* Borrás lo había tomado, seguramente, de otro escritor franquista, José Carlos de Luna, quien durante aquel régimen fue gobernador civil en Sevilla y Badajoz.

En sus años juveniles (1926), José Carlos de Luna había publicado un libro titulado *De Cante Grande y Cante Chico*[6], que si tuvo la virtud de reanudar la bibliografía flamenca —prácticamente abandonada desde la *Colección de Cantes Flamencos* de Demófilo en 1881—, tuvo el vicio de introducir algunos errores de los que nos ha costado décadas desprendernos.

El más grave de todos es el que se deduce del título del libro, esa artificial clasificación en *cante grande* y *cante chico.* Y no estoy pretendiendo decir, ¡ojo!, que todos los estilos tienen una misma dimensión cantaora. Evidentemente, no es comparable un fandango a una siguiriya, incluso hechos ambos por un mismo y gran cantaor. Es cierto que cantaores como Palanca, el de la Calzá o Macandé engrandecieron el género fandangueril con sus creaciones, pero no sé que hicieran historia por siguiriyas o soleares. De ahí la dificultad en hacer creíbles clasificaciones tan elementales como la de cante grande y cante chico de José Carlos de Luna. Otro error garrafal suyo fue el de hacer a la caña *abuela venerable* de todos los cantes[7], error que trajo asimismo larga secuela de repetidores.

[4] *González Clíment, Anselmo:* Antología de Poesía Flamenca, *págs. 105-112. Escelicer, Madrid, 1961.*

[5] *González Clíment, Anselmo:* Viejo carné flamenco. *En revista* Candil, *n.º 64, pág. 152. Jaén, Julio-Agosto 1989.*

[6] *Escelicer. Madrid. Reedición del Ateneo de Almería, 1981.*

[7] Ob. cit., *págs. 22-23. «Es, sin duda, la manifestación más antigua del* cante jondo», *escribe Luna.*

Personaje contradictorio, pues, este gobernador civil del régimen franquista metido a flamencólogo. En su libro citado y en otros escritos hay buen número de equivocaciones de mayor o menor calibre. Da la impresión de que el hombre, malagueño, se aproximó al tema flamenco con interés y dedicación, pero desde un posición decididamente elitista, de *señorito* frecuentador de juergas. De él dejó escrito González Climent[8] que «no profesa cordialidad alguna a los cantaores. Los mira con viejo hastío. No los respeta».

María del Carmen García Tejera lo define como «excelente poeta del flamenco, aunque más bien en la línea vernaculista». Y a continuación puntualiza: «Su inspiración poética nace en el campo andaluz (concretamente malagueño y gaditano) donde pasó su juventud; de ahí que su flamenquismo, como ocurre con García Lorca, nazca, más que de su acercamiento literario al tema, de su propia experiencia»[9].

Esa vivencia directa del cante y el baile por parte de José Carlos de Luna es perceptible en su obra de inspiración flamenca, que es abundante, con títulos tan conocidos como *La taberna de los Tres Reyes, El Café de Chinitas* y *El Piyayo,* poema este último muy popular pero en el que, mire usted por dónde, comete otro grave error al confundir al protagonista del mismo

—«¿Tú conoces al Piyayo?
Un viejecillo renegro, reseco y chicuelo;
la mirada de gallo
pendenciero
y hocico de raposo
tiñoso...

que no era el Piyayo, sino otro artista callejero a quien llamaban El Rubúo[10]. Hay un título, menos conocido, en la obra de José Carlos de Luna, *Gitanos de la Bética*[11], que aún no siendo de temas específicamente flamencos, me parece más interesante respecto al mismo que el tan citado *De Cante Grande y Cante Chico.* En todo caso fue una personalidad no desdeñable en el variopinto mundo de gentes diversas que se han movido, y se mueven, en torno al flamenco. Pero sumamente controvertida.

El monárquico complaciente Pemán

A José María Pemán no se le puede considerar, en rigor, hombre del régimen franquista, aunque convivió con él placenteramente. Incluso en plena guerra civil presidió la comisión de cultura y enseñanza de la junta técnica creada en Burgos (1936-1938).

De talante afable, tranquilo, católico y monárquico por convicción —fue presidente del consejo privado de Don Juan, hasta su disolución en 1969—, el régimen lo instrumentó en un tiempo en que no tenía a mano muchos intelectuales de prestigio, dispersos por esos mundos en la diáspora que siguió al fin de la guerra civil. El régimen,

[8] Viejo carné flamenco. *En revista* Candil, *n.º 74, pág. 644. Jaén, Marzo-Abril 1991.*

[9] Poesía flamenca (Análisis de los rasgos populares en la obra poética de Antonio Murciano, *pág. 37. Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cádiz. Cádiz, 1986.*

[10] *Calderón Rengel, Juan:* Sobre el Piyayo. *En revista* Candil, *n.º 48, págs. 21-23. Jaén, Noviembre-Diciembre 1986.*

[11] *EPESA. Madrid, 1951.*

en fin, le mimó, le otorgó honores y Pemán se dejó querer; quizá se pasó un poco en el conformismo, pues hay páginas suyas de aquel tiempo de una palmaria tonalidad *azul*.

Como gaditano que era, aunque no necesariamente estudioso del flamenco, Pemán picoteó en este arte interminentemente, sin profundizar demasiado en él. En realidad, no se puede decir que Pemán profundizara en ninguna parcela de su obra, pues su impulso creador fue ágil, volandero, fácil, sin complicaciones... «Mástil del buen decir. Pluma del día», le canta Antonio Murciano[12], pensando quizás en su enorme facilidad versificadora, que le llevaba a escribir en un momento versos llenos de gracia y donosura. Por ejemplo:

Torbellino de colores,
no hay en el mundo una flor
que el viento mueva mejor
que se mueve Lola Flores[13].

«Y es bueno —cuenta Lola[14]— porque está hecho, en un santiamén y de su propia mano, delante mío».

Hizo cosas más importantes, naturalmente, sobre la temática flamenca. «Gran poeta neopopularista —le califica García Tejera[15]—, dotado de enorme capacidad para describir el mundo andaluz, particularmente el de Cádiz». Uno de sus poemas más interesantes es el que dedicó a Aurelio Sellés *el Tuerto:*

A Aurelio se le desgarra
la voz cuando la guitarra
lo cita por soleares...

Los responsables del Concurso Nacional de Córdoba pensaron en 1959 ofrecerle el cierre del acto final de aquella edición del mismo, la segunda, y Ricardo Molina viajó expresamente a Cádiz. «Pemán me recibió espléndidamente —explicaría—. Le formulé la invitación. Quedó sinceramente halagado. Pero se excusó por falta de tiempo y señaladamente para ponerse *a la altura* del concurso. Su modestia se corresponde con su señorío. No es un genio. Pero ingenio le sobra. Y de cante sabe más que lo que demuestra. Es un hombre querido por tirios y troyanos, oficialistas y rojos, académicos y surrealistas. El vale más que su propia obra»[16].

Edgar Neville y su *Duende...*

En 1952, Edgar Neville realizó la película *Duende y misterio del flamenco*, que fue premiada en Cannes y se convirtió pronto en hito de la filmografía del género, tan poco estimulante por lo general. La obra de Neville contaba con actuaciones de Pilar López, Antonio, Alejandro Vega y unas jovencísimas Fernanda y Bernarda, entre otras.

[12] Andalucía a compás, *pág. 179. Fundación Andaluza de Flamenco. Jerez de la Frontera, 1991.*

[13] *Tico Medina:* Lola en carne viva, *pág. 50. Ediciones Temas de Hoy. Madrid, 1990.*

[14] *Tico Medina.* Ob. cit., *pág. 127.*

[15] Ob. cit., *pág. 36.*

[16] *González Climent, Anselmo:* Viejo carné flamenco. *En revista* Candil, *n.º 69, pág. 393. Jaén, Mayo-Junio 1990.*

En aquel tiempo en que aún no se había iniciado la etapa de revalorización del flamenco, una película semejante causó impacto incluso a un público no específicamente aficionado a lo jondo. Es una obra hecha con seriedad y con un profundo respeto al arte que trata. Un visionado actual de la misma quizá revele cierto envejecimiento, y alguna caída en el tópico, pero aún así *Duende y misterio del flamenco* sigue siendo un punto de referencia imprescindible.

Aunque no hubiera hecho esta película, Edgar Neville habría demostrado igual su gran conocimiento y su auténtico amor por el flamenco, al que dedicó también obra escrita, en prosa y en verso, además de alguna otra secuencia cinematográfica (en *El crimen de la calle Bordadores,* por ejemplo). Fue un aficionado serio, de los que no se dejaba embaucar por gorgoritos y repipieces fruto del tiempo.

En 1958, cuando Antonio Mairena todavía era casi un desconocido para gran parte de la afición, Edgar Neville llamaba la atención de sus lectores hacia el cantaor, con ideas que indican, ciertamente, auténtico sentir de lo jondo: «Cuando el cante se va a morir, cuando a los más aficionados comienza a aburrirnos, (...) surge de pronto, inesperada y salvadora, una voz que disipa nuestro aburrimiento y que nos confirma que el cante no tiene fondo, que queda siempre un más allá inédito para nosotros y para los mismos profesionales. (...) Y entonces, cuando estéis *en familia,* pedidle que os *diga* el cante de Triana como era antes de que lo *civilizasen* para traerlo a la capital; a aquel Madrid de hace 40 años, que había perdido la noción de su valía. (...) Alerta, aficionados, uno de los más grandes cantaores de la época canta en Madrid, no os perdáis y escuchadle callandito»[17].

Era, pues, Neville, de los *puros,* de los que saben escuchar, saben lo que escuchan y lo sienten en lo hondo de su ser. Luis Caballero nos habla de su amistad con él, cuando Neville estaba obsesionado por «la idea de poder escuchar la Toná Grande como es», y cuando le hablaba de la afición al cante de su amigo Charles Chaplin, quien según él decía de la cabal de Pena hijo «que esa música era única, extrañamente distinta, que le atravesaba el alma y le ponía alas»[18].

Un Neville, que, jovencísimo, había estado en 1922 en Granada, en el Concurso de Cante Jondo que promovieron Falla y un grupo de intelectuales, donde conociera a Chacón, quien le inspiró unos versos que perduran:

> Voz de canario fino, eco en el cielo,
> arpegios increíbles y emoción.
> Sin emoción no hay arte,
> y si al cantaor no sangra el corazón
> el flamenco no es bueno;
> es tan sólo flamenco de salón.
> Y don Antonio conocía el cante.
> Y oyó a Silverio, romperse con la debla
> el esternón.
> «¡Era mucho flamenco el de Chacón!».

[17] *Diario* ABC. *Madrid, 16 marzo 1958.*

[18] Edgar Neville. *Revista* Sevilla Flamenca, *n.º 56, pág. 44. Sevilla, Julio-Agosto 1988.*

Allí, en Granada, adquirió Neville la conciencia de que «se habían olvidado los cantes grandes y sólo imperaban unos insoportables cuplés aflamencados, unas afeminadas colombianas y toda una serie de fandanguillos de gorgorito a cual más ridículo», en sus propias palabras[19].

El poeta del sentimiento jondo Rafael de León

Edgar Neville dirigió también alguna película en cuyo guión aparecía la firma del poeta Rafael de León, una de las personalidades más representativas de la época en relación con el flamenco, aunque no fuera propiamente un escritor del flamenco, pues como es bien sabido su pluma se decantó muy pronto hacia la canción española más que hacia el cante.

Sevillano de familia noble —era primogénito de los condes de Gómara—, había nacido en la calle de San Pedro Mártir, no lejos del centro de la ciudad, una zona en que «los cafés cantantes y cabarets eran lugares donde se podía escuchar a los maestros del flamenco, nombres hoy casi legendarios; a las cupletistas de voces atipladas y carnes generosas; a las bailaoras de nombres sonoros como La Malena y La Macarrona (...). Es la Sevilla del Café Concierto Novedades, del Tronío y del Kursaal, nombre este que para toda una generación fue paradigma de los espectáculos de varietés»[20]. Lugares todos que un jovencísimo Rafael de León frecuentaba asiduamente, al igual que su padre.

Y si ciertamente su producción para el mundo del espectáculo de la época no fue genuinamente flamenca, no es menos cierto que gran parte de la misma estuvo impregnada de flamencura de buena ley, fuera en la expresión poética —sin excluir la métrica—, fuera en el contenido, fuera en los ambientes que supo captar y reflejar admirablemente, no sólo con fidelidad, sino incluso con amor. Valga un sólo ejemplo: *María de la O* fue primero canción, después obra teatral y por último película, interpretada ésta en sus personajes protagonistas por dos bailaoras tan flamencas como Carmen Amaya y Pastora Imperio. Y la propia Amaya hizo de la canción un cante con melismas jondos evidentes.

No se olvide —no olvidemos— que no siempre fue fácil mantenerse fiel a determinadas facetas rectoras de un género en el que Rafael de León fue maestro de maestros. La moral oficial imperante durante la dictadura franquista, especialmente a partir de la firma del Concordato con la Santa Sede en 1952, casaba mal con ese mundo *exaltado y violento* retratado por nuestro poeta y sus colegas, en que *fulanas, marineros, gitanos, equívocas venteras, madrinas o cantaoras* campaban por sus respetos[21]. Y sin embargo, Rafael de León, hombre afecto al régimen, supo mantener su obra en esa línea, tópica si se quiere, del género.

Pastora Imperio, Trini la Parrala y la Petenera, fueron personajes flamencos, entre otros, a los que cantó Rafael de León con su singular donosura y su personal senti-

[19] *Gómez Santos, Marino:* Edgar Neville cuenta su vida. *Diario* Pueblo. *Madrid, 28 abril 1962.*

[20] *Acosta Díaz, Josefa; Gómez Lara, Manuel José; Jiménez Barrientos, José: Introducción al libro* Poemas y canciones de Rafael de León, *págs. 18-19. Ediciones Alfar. Sevilla, 1989.*

[21] Id. id., *pág. 54.*



miento de lo jondo. A esta última, flamenca enigmática como pocas, le dedicó poema y canción:

La Petenera bailaba
en el café del Burrero...

Siendo personaje de los más atractivos para la inspiración flamenca de los poetas, Rafael de León supo escribir algunos de los más hermosos versos que se le hayan dedicado:

La Petenera lloraba
en el café del Burrero;
sobre el mármol de la mesa
se deshojaba su pelo.
¡Malhaya sea, malhaya,
quien Petenera me ha puesto!
Al llegar la medianoche,
la Petenera se ha muerto...

Córdoba y Jerez: el renacimiento

A mediados de la década de los 50 comienzan a ser perceptibles en el mundo del flamenco algunos cambios que, finalmente, concluirán en la mayor dignificación de lo jondo, que hasta entonces había arrastrado décadas de depauperación y miseria, derivadas en primer lugar del operismo y después, del nacionalflamenquismo de la posguerra. Se cita, entre esos elementos del cambio, la primera *Antología* de Hispavox, el surgimiento y auge de los tablaos, la publicación del libro *Flamencología* y la convocatoria del Concurso de Cante de Córdoba. En estos dos últimos hechos fue decisiva la autoría o influencia de intelectuales.

Flamencología fue la obra, cumbre en el tema flamenco, de un escritor no especializado hasta entonces precisamente en el mismo: el argentino, hijo de andaluces, Anselmo González Climent. Después publicaría otros libros de la misma temática, llegando a formar un personal corpus bibliográfico flamenco de importancia, con títulos como *¡Oído al cante!, Cante en Córdoba, Bulerías...*

Pero su obra capital, y uno de los hitos fundamentales en la historia de la bibliografía dedicada al arte flamenco, fue *Flamencología.* Salió a la luz muy oportunamente, en un momento en que hacía falta ofrecer una perspectiva seria y rigurosa de un tema lastrado por prejuicios y falta de prestigio, y que registraba de siempre una aridez editorial desoladora. González Climent vino a establecer las bases de un estudio científico y sistemático de lo jondo, e incluso dio nombre a la nueva ciencia: flamencología. Un nombre —lo he dicho repetidamente— que no a todos gusta, pero que está ahí y se usa normalmente, seguramente porque no ha podido encontrarse otro mejor.

En 1956, Anselmo González Climent fue uno de los cinco miembros del jurado del primer Concurso de Cante Jondo de Córdoba. Otro fue Ricardo Molina Tenor, poeta cordobés, miembro muy significado del grupo *Cántico* y principal responsable de que

ese importante certamen se concretara en una venturosa realidad. Ricardo Molina llegó tardíamente al conocimiento del flamenco, pero se entregó apasionadamente, hasta el fanatismo, a él. Tanto como para dar pie a juicios como el de José García Nieto, quien manifestó por entonces: «Desconfío de los entusiasmos temáticos de Ricardo. Ahora, por ejemplo, desconfío de su exagerada afición flamenca...»[22].

González Clíment, que tuvo múltiples contactos con Molina en el curso de las primeras ediciones del concurso cordobés, en las que ambos fueron jurados y promotores destacados, nos ha dejado multitud de testimonios del hombre y de aquella su entrega enfervorizada hacia lo jondo. Transcribo uno de ellos:

> Sería harto difícil sintetizar la avaricia perceptiva de Ricardo Molina durante las inolvidables jornadas del Concurso de Córdoba. Estaba en todos los rincones y por todos los rincones se escapaba. A veces no se sabía de él por horas y hasta por días. Decir que estaba poseído es poco. Todo él —ojos vivaces, humo rubio sin tasa, Moriles en proximidad— parecía una tabla de multiplicar vivencias. Tanto estaba fuera de sí como ensimismado...[23].

Es cierto que Ricardo Molina se equivocó en su valoración de diversos aspectos del flamenco, seguramente a causa de su estrecha amistad y posterior colaboración con Antonio Mairena —fruto de la cual fue esa obra básica titulada *Mundo y formas del cante flamenco*—, manifestándose en él un extremado filogitanismo, por ejemplo, o una subestimación de figuras del calibre de un Silverio Franconetti o un Antonio Chacón. Aún así, permanecerá como uno de los pontífices de la flamencología, al igual que Anselmo González Clíment, y su aportación a la misma debe considerarse decisiva.

También los intelectuales tuvieron mucho que ver —yo diría que todo— con la fundación en Jerez de la Cátedra de Flamencología y Estudios Folklóricos Andaluces en 1958. Surgió esta entidad en el seno del Grupo Atalaya, de escritores y artistas jóvenes, del Centro Cultural Jerezano, más tarde del Ateneo de Jerez.

Jóvenes poetas jerezanos fueron alma y vida de este proyecto: Juan Martínez Franco —más conocido como Juan de la Plata, su firma habitual para los temas flamencos— y Manuel Pérez Celdrán, en primer término. La Cátedra de Flamencología, con treinta y tres años de vida ya, cumplió una importante tarea en ese objetivo ideal de dignificar lo jondo, de elevar el nivel de exigencia y rigor en el tratamiento del hecho flamenco. Más, quizás, en los primeros años de actividad que en los últimos, en que aparece como un tanto enquistada en sí misma, cercenadas muchas de sus actividades anteriores, limitada seguramente por la concurrencia de instituciones como la Fundación Andaluza de Flamenco, con más apoyos oficiales y financieros que la Cátedra.

Pero en aquellos primeros años de su andadura, que son los que corresponde historiar aquí, cuando nada o casi nada se había hecho en el terreno de proximar el flamenco a la vida intelectual del país —o viceversa, tanto da lo uno como lo otro—, la Cátedra marcó pautas, abrió caminos, estuvo en casi todo lo que había de tener una significación sustantiva en aquella empresa, entonces ardua y casi quimérica, de jerarquizar este arte que salvo puntuales excepciones había arrastrado a trancas y

[22] *González Clíment, Anselmo:* Viejo carné flamenco. *En revista* Candil, *n.º 69, pág. 395. Jaén, Mayo-Junio 1990.*

[23] Oído al cante, *pág. 77. Escelicer. Madrid, 1957.*



barrancas casi dos siglos de existencia, huérfano de cualquier atención por parte de la gente del pensamiento y la cultura.

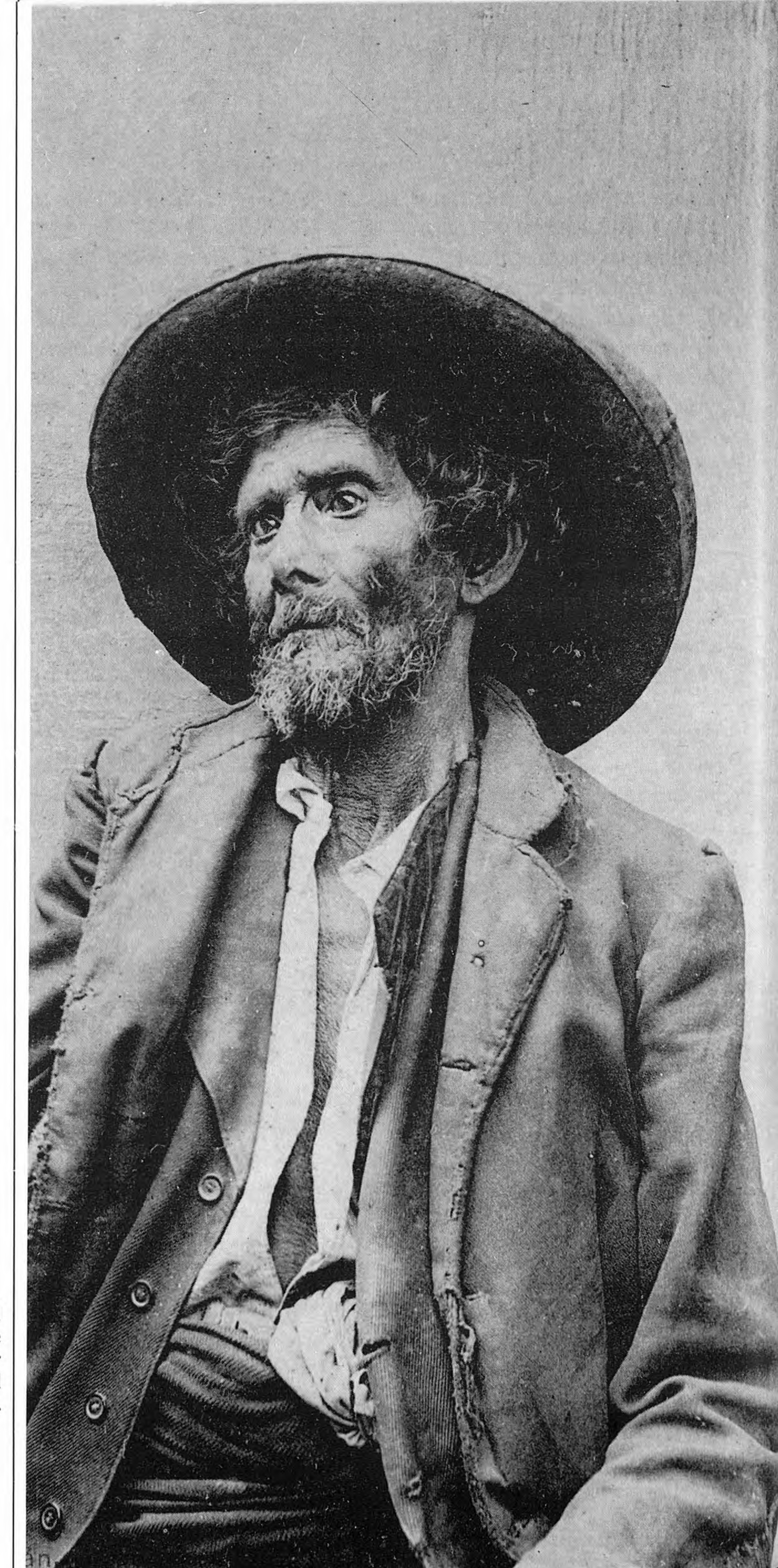
En este sentido la Cátedra realizó una notable tarea. Sacó a la luz libros y publicaciones diversos, asesoró e impulsó espectáculos múltiples —la Fiesta de la Bulería ahí sigue, desde 1967—, sus premios nacionales en distintas especialidades continúan mereciendo estimación, tanto por parte de los artistas como por parte de los aficionados, su museo reúne probablemente el conjunto documental y de objetos más importante del arte flamenco, y miembros de número u honorarios de la Cátedra han sido o son las personalidades de más prestigio en el mismo.

Estas son sólo algunas de las realizaciones de una entidad sin precedentes —ni consecuentes, pues las que surgieron después ya tienen otras connotaciones—, con cuya aparición y posterior desarrollo el arte flamenco y el mundo intelectual con él relacionado sentaron las bases definitivas para una correlación posterior que ha sido fructífera y que tuvo trascendencia. Cuando los logros de la Cátedra comenzaron a ser visibles, la percepción por la generalidad de la gente del hecho flamenco varió sensiblemente con respecto a las etapas inmediatamente anteriores.

Lo del *nacionalflamenquismo* comenzaba a ser, sólo, historia...

Ángel Álvarez Caballero





Un gitano de finales del siglo XIX, la época de lo que podemos llamar el «siglo de oro» del flamenco.

La poesía flamenca

Cuando en junio de 1983, José María Pérez Orozco y yo mismo presentamos nuestro libro *La poesía flamenca: lírica en andaluz*, una colección de más de tres mil coplas flamencas cantadas, recopiladas durante un año de paciente y enamorado trabajo de audición, transcripción, catalogación y, por fin, ordenación, nos situamos a conciencia en una línea de investigación que tenía varios requisitos previos y un objetivo deseado. Paso a enumerar unos y otro:

Requisitos previos:

1.- La copla debe atestiguarse, al menos una vez, cantada por algún artista flamenco.

2.- Si, por la propia vida de la copla, poseyera variantes, se consignarán por separado.

3.- Si es cantada en más de un estilo flamenco, como suele ocurrir, se catalogará entre aquellas más razonablemente semejantes o en el estilo en que más veces ha sido interpretada.

4.- Aunque se tenga constancia de su autor, se omitirá el mismo por razones metodológicas e ideológicas.

5.- Se transcribirá en la norma ortográfica del español, modificando sólo aquellos aspectos derivados del imperativo de la norma fonética andaluza.

6.- No se eliminará ninguna copla del inventario en base a criterios de calidad, buen gusto o moralidad, ni se hará clasificación temática, hasta no poseer un archivo suficiente.

7.- Serán eliminadas todas aquellas coplas que se hubieran documentado en los cancioneros anteriores al de Demófilo o en éste. (Comentario sobre el de Gutiérrez Carbajo).

8.- Adoptamos el criterio de clasificar las coplas por su número de versos, ya que, salvo la siguiriya gitana, son adaptables a varios estilos de cante.

Por su parte, el objetivo que nos propusimos no podía ser otro, estando, como estábamos, en parecida línea de trabajo que la de Antonio Machado y Álvarez, que el de conseguir reunir el corpus cuasi total de la que hemos dado en llamar poesía flamenca, para más adelante proceder a su clasificación y estudio.

Es evidente que en aquella publicación no lo conseguimos por los imperativos editoriales que el Ayuntamiento de Sevilla y la Junta de Andalucía nos imponían, pero

el objetivo subsistió y constituyó uno de los soportes investigadores de la Fundación Machado que creamos junto a los profesores Pedro Piñero, Salvador R. Becerra, Antonio Zoido, Juan Manuel Suárez Japón, Francisco Díaz Velázquez y muchos más. En la Fundación Machado están recogidas y clasificadas, actualmente, más de cincuenta mil coplas flamencas tras seis años de paciente trabajo de campo. Este dato, por sí solo, serviría para llamar la atención sobre la extraordinaria importancia de este tipo de copla popular que, a nuestro juicio, constituye el más relevante, vivo y estremecedor conjunto poético existente en la actualidad de lírica de carácter tradicional.

Antonio Mairena y María la Perrata asistieron, entre otros, a aquella presentación. El primero empezaba aquel mismo día a grabar un monumento flamenco que se llama *El calor de mis recuerdos,* y que constituye, posiblemente, el mejor testamento del cante gitano-andaluz, síntesis y ofrenda, a la vez, de la revolución mairenista y que espera, a las puertas del siglo XXI, la adecuada y cabal valoración por parte del mundo flamenco.

No pudo el maestro Antonio Mairena ver publicado su trabajo más hermoso y más filantrópico. En los primeros días de septiembre de aquel año, poco antes de celebrarse el Festival de su Mairena natal, murió para siempre. La última palabra que dejó grabada, la palabra final y definitiva con que terminó su gigantesca aventura cantaora, la palabra que remata su última toná, su definitiva toná, la libertad.

1. Entrada

En el proceso de dignificación del folklore andaluz hay un libro, una fecha y un hombre que constituyen su primer logro científico: la colección de *Cantes Flamencos* de don Antonio Machado y Álvarez —Demófilo—, publicada en 1881.

En esta obra se ponen los cimientos para el estudio riguroso de una faceta de nuestro folklore generalmente desconocido o menospreciado: el flamenco. Allí, por primera vez, se reconocían documentalmente la complejidad, la peculiaridad, la calidad poética de lo que desde ahora vamos a llamar poesía flamenca o lírica en andaluz.

El fenómeno flamenco, habitualmente considerado como algo liviano y de tono menor, tachado a la ligera de mostrenco subproducto cultural, no puede ser comprendido —ni juzgado por tanto—, si no se avista desde el principio en toda su amplitud significativa. El mundo expresado por el flamenco permite una variedad de posibilidades de significación, que actúan en cuatro niveles semiológicos distintos, como sucede en los productos culturales más ricos de la historia de la humanidad. Estos cuatro niveles son otras tantas fuentes significativas donde hemos de buscar y encontrar las diversas facetas que conforman al flamenco como hecho de comunicación.

Primer nivel (Lenguaje)

El flamenco es un sistema de signos. Se quiere decir con esto que sus integrantes —signos— son entidades compuestas al menos de dos partes: la expresión, que es la realidad material que percibimos por los sentidos, y el contenido, que es la imagen mental que la expresión sugiere. También se quiere decir que cada uno de sus elementos constitutivos sólo adquiere su pleno sentido por su relación con todos los demás. Como tal lenguaje, su estudio corresponde a la semiología general.

Segundo nivel (Folklore)

Al flamenco como lenguaje se le superpone otro nivel comunicativo: el nivel que abarca lo que se entiende propiamente por folklore, es decir, el conjunto de las tradiciones, usos y costumbres que componen la memoria colectiva de un pueblo: su cultura. Hay que precisar esta idea, que no debe ser mal interpretada: estamos afirmando que el flamenco es folklore, pero no sólo es folklore, como están atestiguándolo los otros tres niveles de análisis. La antropología cultural y la etnología son las ciencias a las que corresponde el estudio de este nivel del flamenco.

Tercer nivel (Arte)

Determinados lenguajes, folklores, cuando alcanzan a expresar los sentimientos y las ideas que los hombres pueden tener en común, al par que amplían su ámbito geográfico y social fuera de las fronteras donde nacieron, pasan a ser por derecho propio un arte. Esto le ocurre al flamenco, de cuya profundidad en la expresión de los valores humanos universales puede ser muestra suficiente la presente colección de coplas; respecto a su difusión, es bastante señalar que en los más diversos lugares del mundo, gran número de minorías producen o disfrutan el arte flamenco. El estudio del flamenco como arte corresponde a la estética.

Cuarto nivel (Catarsis)

Por último, un grupo más restringido aún entre las artes posee una capacidad comunicativa especial, consistente en producir en el receptor un movimiento anímico que ha recibido diversos nombres a lo largo de la historia (catarsis, tárab, duende, etc.). Se trata de situaciones excepcionales, que el gran lingüista Jakobson incluyera dentro de la función catártica del lenguaje. Es a este aspecto de la semiología general al que corresponde el estudio de este nivel, si bien todavía queda mucho camino que recorrer para interpretar correctamente éstas, que son las manifestaciones más oscuras y difíciles de la comunicación humana.

En estas cuatro direcciones deben encaminarse los esfuerzos para que el flamenco sea más y mejor conocido. Ello implica analizar y luego describir la cultura que lo informa, el código en que se expresa, el contexto antropológico y social en que se desenvuelve y el mundo poético que genera.

La poesía flamenca pertenece a un fondo lírico de carácter tradicional que se remonta al origen mismo de las literaturas románicas. Y ello es así porque las características de este tipo de poesía coinciden plenamente con la poesía llamada «popular». Definir esa característica es el propósito de las páginas siguientes.

2. Caracteres estructurales de la poesía flamenca

Varias son las alternativas que a un estudioso se le ofrecen a la hora de iniciar la descripción de un corpus poético como el que aquí nos ocupa. Por nuestra parte, hemos de consignar que accedimos a él desde la posición del lingüista; y al meditar sobre los estudios existentes acerca de las hablas andaluzas, advertimos que en todos faltaba la menor alusión a esta literatura, sin la cual no se puede pensar que la descripción de estas hablas esté completa.

2.1. Poesía lírica

El rasgo distintivo que abarca la totalidad de la poesía flamenca es su carácter lírico Como es sabido la poesía lírica nació con el canto, para después adoptar otras formas, que no llegan a olvidar jamás ese primitivo sello, que subyace activamente en la estructura de los poemas líricos. La poesía flamenca conserva estrictamente ese carácter originario de canción.

Dentro de la actitud lírica, la canción es la forma más auténtica y genuina porque de ella se han eliminado ya todos los vestigios de la relación real entre el yo y el objeto externo a él.

Como dice Wolfgang Kayser, «el lenguaje lírico es la manifestación de una emoción en que lo objetivo y lo subjetivo se han compenetrado. (...) Creemos haber conseguido una actitud básica especial dentro de lo lírico, que podemos encontrar constantemente. La designamos con el nombre de enunciación lírica. Una mirada retrospectiva a las tres funciones del lenguaje muestra que aquí existe en cierto modo, una actitud épica: el «yo» está frente a un «ello», lo capta y lo expresa.

«Si esta interpretación es justa, de aquí se derivan necesariamente otras dos, y sólo dos, actitudes líricas fundamentales. Una es más dramática: aquí no permanecen separadas y frente a frente las esferas anímica y objetiva, sino que actúan una sobre otra, se desarrollan en el encuentro, y la objetividad se transforma en un «tú». (...) Damos a este lenguaje el nombre de apóstrofe lírico. La tercera actitud fundamental es la



más auténticamente lírica. Aquí ya no hay ninguna objetividad frente al yo y actuando sobre él: aquí ambos se funden por completo; aquí es todo interioridad. La manifestación lírica es la simple autoexpresión del estado de ánimo o de la interioridad anímica. A este lenguaje lo llamamos lenguaje de la canción.

«Estas tres actitudes líricas fundamentales son las únicas que existen y pueden existir en el lenguaje. Toda la poesía lírica de todos los tiempos vive dentro de estas tres actitudes y vive de ellas».

No sería necesario insistir más en estos extremos, si por parte de la mayoría de los intelectuales se hubiera adoptado ante el flamenco una actitud imparcial, que partiera de la consideración de la poesía flamenca como fenómeno poético. Por otra parte, tampoco pretendemos aburrir al lector con la acumulación de citas de científicos, por lo que pensamos que puede, al par que contribuir al argumento de autoridad, resultar refrescante traer aquí la opinión de algunos de los mejores poetas de la literatura andaluza sobre la poesía flamenca. Ellos fueron conocedores del fenómeno y aún muchas veces lo utilizaron como material poético para sus propias creaciones.

La teoría poética de Bécquer se desarrolla más pormenorizada en el prólogo a *La Soledad* de Augusto Ferrán. Recordemos algunas de sus afirmaciones «Hay otra (poesía) natural, breve, seca, que brota del alma como una chispa eléctrica, que hiere el sentimiento con una palabra y huye, y desnuda de artificio, desembarazada dentro de una forma libre, despierta, con una que las toca, las mil ideas que duermen en el océano sin fondo de la fantasía.

(...) El pueblo ha sido, y será siempre, el gran poeta de todas las edades y de todas las naciones.

Nadie mejor que él sabe sintetizar en sus obras las creencias, las aspiraciones y el sentimiento de una época.

Él forjó esa maravillosa epopeya celeste de los dioses del paganismo que después formuló Homero (...). Como a sus maravillosas concepciones, el pueblo da a la expresión de sus sentimientos una forma especialísima.

Una frase sentida, un toque valiente o un rasgo natural le bastan para emitir una idea, caracterizar un tipo o hacer una descripción.

Esto, y no más, son las canciones populares.»

La ilustre familia de los Machado forma un núcleo que supo valorar muy bien el arte que mana del venero de las coplas populares; Antonio Machado Ruiz se refirió varias veces a las coplas populares, y más expresamente flamencas, a través de su apócrifo Juan de Mairena: «En nuestra literatura, casi todo lo que no es folklore es pedantería (...)», para luego situar más rigurosamente su juicio: «Mairena entendía por folklore, en primer término, lo que la palabra más directamente significa: saber popular, lo que el pueblo sabe, tal como lo sabe; lo que el pueblo piensa y siente, tal como lo siente y piensa, y así como lo expresa y plasma en la lengua que él, más que nadie, ha contribuido a formar. En segundo lugar, todo trabajo consciente y reflexivo sobre estos elementos, y su utilización más sabia y creadora (...). Mucho



me temo, sin embargo, que nuestros profesores de literatura —dicho sea sin ánimo de molestar a ninguno de ellos— os hablen muy de pasada de nuestro folklore, sin insistir ni ahondar en el tema, y que pretendan explicaros nuestra literatura como el producto de una actividad exclusivamente erudita. Veámoslo ahora tomar partido por la poesía de autor colectivo. «Las obras poéticas realmente bellas, decía mi maestro —habla Mairena a sus discípulos—, rara vez tienen un solo autor. Dicho de otro modo: son obras que se hacen solas, a través de los siglos y los poetas, a veces a pesar de los poetas mismos, aunque siempre, naturalmente, en ellos».

Recojamos la concreción de lo que Antonio Machado piensa de la «poesía popular andaluza», citando ejemplos de poesía flamenca, recolectados por su padre:

Reparad en esta copla popular:

Quisiera verte y no verte,
quisiera hablarte y no hablarte;
quisiera encontrarte a solas
y no quisiera encontrarte.

Vosotros preguntad: ¿En qué quedamos? Y responded: pues en eso.

Si vais para poetas, cuidad vuestro folklore. Porque la verdadera poesía la hace el pueblo. Entendámonos: la hace alguien que no sabemos quién es o que, en último término, podemos ignorar quién sea, sin el menor detrimento de la poesía. No sé si comprenderéis bien lo que os digo. Probablemente no.

La pena y la que no es pena
todo es pena para mí;
ayer penaba por verte;
hoy peno porque te vi.

Adrede os cito coplas populares andaluzas —o que a mí me parecen tales— (...), y coplas amorosas, a nuestra manera, en que la pasión no quita conocimiento y el pensar ahonda el sentir. O viceversa.

Tengo una pena, una pena,
que casi puedo decir
que yo no tengo la pena:
la pena me tiene a mí.

Reparad —aunque no es esto a lo que vamos— en que esta copla, como la anterior, pudieran hacerla suya muchos enamorados, los cuales no acertarían a expresar su sentir, mejor que aquí se expresa. A esto llamo yo poesía popular, para distinguirla de la erudita o poesía de tropos superfluos y eufemismos de negro catedrático.

García Lorca no sólo empleó la temática o la estructura de la poesía flamenca en poemas que han dado la vuelta al mundo, sino que se empeñó en la divulgación del fenómeno integral que constituye el flamenco:

Una de las maravillas del cante jondo aparte de la esencial melódica consiste en los poemas.

Todos los poetas que actualmente nos ocupamos, en más o menos escala, en la poda y cuidado del demasiado frondoso árbol lírico que nos dejaron los románticos y los posrománticos, quedamos asombrados ante dichos versos (...). No hay nada, absolutamente nada igual en toda España, ni en estilización, ni en ambiente, ni en justeza emocional.



Las metáforas que pueblan nuestro cancionero andaluz están casi siempre dentro de su órbita (la pena y el dolor); no hay desproporción entre los miembros espirituales de los versos y consiguen adueñarse de nuestro corazón de una manera definitiva. Causa extrañeza y maravilla cómo el anónimo poeta de pueblo extracta en tres o cuatro versos toda la rara complejidad de los más altos momentos sentimentales en la vida del hombre. Hay coplas en que el temblor lírico llega a un punto donde no pueden llegar sino contadísimos poetas:

Cerco tiene la luna
mi amor ha muerto.

En estos dos versos populares hay mucho más misterio que en todos los dramas de Maeterlinck, (...).

Y más adelante, en la misma conferencia, nos apostilla:

No hay nada comparable en delicadeza y ternura con estos cantares, y vuelvo a insistir en la infamia que se comete con ellos, relegándolos al olvido o prostituyéndolos con la baja intención sensual o con la caricatura grosera.

Cerraremos este breve pero riquísimo y sugeridor recorrido con las palabras con que Manuel Machado, posiblemente el poeta culto que mejores coplas haya compuesto, precedía la segunda colección de coplas que su padre recopiló: «La Colección Austral de Espasa Calpe adquiere, con este nuevo título, un nuevo nombre insigne que sumar a su lista: el nombre sin nombre, el anónimo colectivo y totalitario, como ahora dicen, del mejor poeta de la literatura hispánica que es, sin duda, el pueblo andaluz».

2.2. En andaluz

Para precisar este concepto, nos parece conveniente establecer una oposición entre dos términos, que podrían, a la ligera, considerarse equivalentes, y que puede enunciarse así: lírica andaluza/lírica en andaluz.

Mientras que con la lírica andaluza se alude a toda aquella literatura en verso que fue compuesta por escritores de origen andaluz, alusión que, como vemos, se basa en un criterio genético o geográfico, es decir, criterios que quedan fuera de la semiología, al afirmar que la poesía flamenca es lírica en andaluz, nos estamos refiriendo a que, si bien el código lingüístico en que están compuestas las coplas flamencas es el hispánico común, es indispensable que se canten en la variante dialectal andaluza.

Vamos a matizar esta cuestión, que puede inducir a grandes errores desde su planteamiento. Queremos dejar bien claro que escritores como Fernando de Herrera, Góngora, Bécquer, los Machado, Juan Ramón Jiménez, García Lorca o Cernuda son espléndidos poetas andaluces que escribieron su obra en español. La valiosa aportación que esos y otros nombres andaluces han ofrecido a la literatura hispánica no es posible ponerla en duda.

Esa es la que llamamos lírica andaluza, término que —repetimos— carece de importancia filológica, ya que se basa en un rasgo de clasificación que es extralingüístico y extraliterario.

No se puede, pues, confundir la lírica andaluza con la lírica en andaluz, ya que ésta última no tiene su razón de ser en una lista de ilustres nombres de andaluces ilustres, sino en virtud de la pura realidad de la existencia de un extenso acervo poético, fruto de una actitud artística que se concreta en un código lingüístico que le sirve de soporte expresivo: las hablas andaluzas.

Con esto no queremos decir que no haya habido entre los más importantes poetas andaluces quienes hayan compuesto coplas populares y coplas flamencas; muy al contrario, los ha habido y los hay. Lo que queremos significar es que sólo en el vehículo comunicativo que constituye el andaluz dialectal encuentran estos poemas su adecuado cauce expresivo.

Esta afirmación contiene tantas y tan importantes repercusiones que hacen necesaria una explicación más detallada.

En efecto, cuando decimos que la poesía flamenca es lírica en andaluz, estamos afirmando que hay todo un universo cultural con personalidad propia traslucido en ese código, diferente variedad del español y en el que se realizan las coplas.

Se pueden constatar en todos los niveles significativos de este fenómeno poético datos incuestionables que nos permiten concluir que es sólo andaluz y no otra modalidad lingüística la que han adoptado y han de adoptar las coplas flamencas.

En un primer acercamiento, constatamos que desde el subnivel de la métrica se observan diferencias relevantes, sobre todo al organizar la estructura definitiva del poema:

Con Dios peleo a bocados
si el confeso'a ti te dice
que nuestro quere'es pecado.

En esta copla se produce dos veces un fenómeno fonético característico de ciertas hablas andaluzas, como es la pérdida de la consonante final (r) de las palabras «confesor» y «querer»; esa doble pérdida permite la realización de dos sinalefas (unión en una sílaba de la vocal final y la inicial de dos palabras) insólitas en otros registros del español. Estas sinalefas son las que hacen encajar los dos versos en su pauta métrica de ocho sílabas, que serían nueve de no producirse este fenómeno fonético, con lo que la estructura de la estrofa —soleá—, quedaría deshecha.

He aquí una primera y llamativa consecuencia del modo de actuar del andaluz sobre la obra literaria. Sabemos que es en el nivel de la pronunciación —nivel fonético fonológico—, donde se establecen las más claras diferencias entre el andaluz y otras variantes del español. Pero no es sólo en este nivel donde se documentan diferencias. Veamos otro caso:

Me muero de pena,
v'y á morirme yo,
como me muero mordiendo la corteza
del verde limón.

En esta copla se hace patente un caso de lo que la lingüística denomina «fonética sintáctica», en el cual asistimos a la pérdida de una vocal acentuada en «voy a» = v'y á, que no sólo iguala la pauta métrica de seis sílabas, como ocurre en el caso anterior, sino que además está incidiendo en otro nivel lingüístico. Ir a + Infinitivo es la perífrasis verbal que en determinadas áreas del andaluz está sustituyendo a la forma sintética del futuro simple (cantaré). Esa reducción fonética gramaticaliza la fórmula, reconduciendo a un nuevo proceso de síntesis en la perspectiva diacrónica de la evolución del sistema de los tiempos verbales latinos o románicos. Con esto, hemos avanzado un paso, desde el dominio de la fonética al de la sintaxis que, como es sabido, es uno de los caminos más frecuentes y más productivos en el proceso de transformación de las lenguas.

Pero añadamos un ejemplo todavía:

> Comparito mio Cuco,
> dile uste'a mi mare
> como yo me muero en esta casapuerta
> revorcao en sangre.

Traemos aquí esta copla por la curiosidad arqueológica que supone el empleo de un arcaísmo léxico. La palabra casapuerta se conserva en el andaluz del Bajo Guadalquivir como auténtica reliquia desaparecida hoy en el resto del español, lo que nos lleva al nivel léxico, donde también las hablas andaluzas tienen sus particularidades sistemáticas diferentes de otras variantes del idioma español.

Pero, sin duda alguna, es el nivel fonético-fonológico el que caracteriza de una manera más distintiva a las hablas de Andalucía. Por ello, las coplas, que nacieron para ser cantadas, es decir, realizadas en estricto andaluz, cuando se oyen, cuando es posible captarlas en toda su dimensión poético-musical, es cuando percibimos de manera integral que sólo en andaluz adquieren sentido, que no pueden ser reproducidas en otro registro lingüístico sin grave pérdida de sus valores literarios. No nos referimos a cualesquiera registros del andaluz, sino al que responde a las características de la norma sevillana. Esto no quiere decir que en determinadas coplas o estilos no se puedan rastrear localismos dispersos que hagan referencia a otros modos lingüísticos andaluces; en lo que queremos insistir es en que el subsistema fonológico que emplean o imitan la mayoría de los cantaores es el que corresponde a la norma de Sevilla, lo que, por otra parte, no hace más que confirmar desde la lingüística, las teorías que sitúan el origen del flamenco en la Andalucía del Bajo Guadalquivir.

Ahora bien, si nos quedáramos en un mero planteamiento lingüístico, estaríamos vedando la posibilidad de entrar en dominios más profundos, porque allí donde existe una forma de hablar diferente, existe una diferente manera de concebir el mundo y la vida, en pocas palabras, una cultura distinta. Ya lo afirmó expresamente Leo Spitzer, cuando aseguraba: «(...), puesto que el documento más revelador del alma de un pueblo es su literatura, y dado que ésta última no es otra cosa más que su idioma, tal como lo han escrito sus mejores hablistas, ¿no podemos abrigar fundadas

esperanzas de llegar a comprender el espíritu de una nación en el lenguaje de las obras señeras de su literatura?».

Si estamos ante un corpus literario de la magnitud de la poesía flamenca, con inequívocas señas de identidad, manifiestas en el dominio del lenguaje, no puede dudarse razonablemente de la existencia de una cultura andaluza, de la que esa literatura sería un vehículo natural.

Así se nos plantea ese universo cultural por definir en sus más elementales rasgos. Es una tarea que no pueden emprender esfuerzos individuales, sino que constituye trabajo para un extenso equipo, con la suficiente tradición investigadora y medios adecuados. Así, y sólo así, podrían establecerse esas claves iniciales que harían posible, con su aplicación posterior a los hechos concretos, iluminar y definir detalladamente los elementos que informan esa presentida cultura andaluza.

2.3. Oral-cantada

No podemos soslayar, al iniciar el comentario de este rasgo, hacer unas breves consideraciones sobre el concepto de literatura y sus métodos de análisis y conservación.

Desde sus comienzos, la crítica literaria ha atendido, casi exclusivamente, a fijar como objeto de su estudio la literatura escrita, en virtud de que proporcionaba datos más fiables en todo lo concerniente a autoría, transmisión, fijación de las fuentes, es decir, todo el aparato de lo que hoy constituye la crítica textual filológica.

Pero existe otra literatura, que no participa de todas las características de la escrita y cuyo estudio ofrece unas dificultades adicionales respecto a esas precisas cuestiones filológicas de autor, transmisión, datación y fijación de textos: ésta es la literatura oral, de la cual se han ocupado muy pocos investigadores. Y ello ve incluso en la propia terminología, que alude con la palabra «literatura» claramente a la escritura (litteram = letra), siendo así, parece definitivamente demostrado el origen oral de la misma.

En un plano estrictamente literario, el hecho de haber sido concebidas para el canto inscribe desde el principio a las coplas flamencas dentro del subgénero lírico canción, lo que trae aparejada intrínsicamente una relación entre un yo —que canta—, y un tú —el objeto cantado—, con todas las variantes combinatorias posibles.

Como tal canción que es, conlleva necesariamente la adopción de una actitud significativa artificial, en la elaboración artística de la experiencia personal. Vamos a decirlo con otras palabras: nada de lo que se canta es la poesía flamenca, en tanto que lírica, no tiene por qué ser verdadero, sino verosímil; es decir, la literatura tiene como objetivo la creación de una realidad distinta de la cotidiana, pero tan posible, aunque sólo lo sea espiritualmente, como ésta.

Una consecuencia importante de todo ello es la que surge al superponer una línea musical (melódica, cantada) a la línea rítmica y tonal que como poema corresponde a la copla desde el punto de vista métrico. Nos hallamos, claro es, ante una complica-



ción adicional del ritmo que es propio a toda obra poética. En el caso concreto de la poesía flamenca, el nivel rítmico que se le añade al ser cantada recibe un nombre específico: compás. El compás, que es un rasgo que define al flamenco positiva o negativamente (cantes con o sin compás), es la última y definitiva articulación rítmica que recibe la copla al ser cantada, y que no hace sino distorsionar en su favor y artificialmente la ya de por sí artificiosa estructura rítmica del poema.

Las glosolalias y los melismas no son más que fórmulas musicales que se sitúan precisamente en estas discrepancias entre el tiempo métrico y el tiempo musical; con ellas, el cantaor convierte una sílaba —un tiempo métrico— en una unidad compuesta de varios tiempos melódicos, mucho más larga que aquélla.

El carácter cantado de la Poesía Flamenca es otro de esos rasgos que cubren la totalidad de su paradigma, tanto que, como los otros, puede usarse como filtro excluyente de poemas con cierta semejanza a las coplas flamencas. Esos poemas, de autor conocido, sólo por el hecho de no haber sido cantados jamás, quedan automáticamente y formalmente, excluidos del corpus de la lírica en andaluz.

2.4. *Tradición popular*

Antes de entrar en el análisis de la tradicionalidad de la poesía flamenca, conviene hacer algunas precisiones sobre el término popular, que nosotros mismos usamos a lo largo de este trabajo, para que sea entendido el sentido que le damos.

El adjetivo «popular» se ha aplicado en los últimos tiempos al arte flamenco (poesía y música) abarcando un abanico semántico ciertamente ambiguo, que no hay más remedio que intentar clasificar. Dos son los ápices significativos entre los que se mueven estas acepciones erróneas del término. Una es la que se refiere al concepto sociopolítico de la lucha de clases: así, se ha visto frecuentemente reducir el mundo poético del flamenco a simple exponente de la explotación de las clases populares por las clases dominantes. Otra es la que ve en la temática de ese mundo poético la crónica de la vida de la raza gitana, o, más generalizadamente, del pueblo andaluz.

Recubriendo el campo semántico comprendido entre estos dos contenidos-tipo, flota la demagógica, ambigua e inservible concepción de que la poesía popular está hecha por el pueblo.

En pura teoría literaria, la acepción válida del término popular se debe extraer por su oposición a culto, término este último marcado en dicha oposición, por lo que su definición sería: formas léxicas cultas, opuestas a formas léxicas no cultas; éstas últimas corresponderían a los productos literarios populares.

Ahora bien, dado que el origen de las lenguas románicas y, consecuentemente, de sus respectivas literaturas, hay que buscarlo en las formas de evolución popular, se puede hablar con propiedad de un origen popular de la lírica, al ser ésta compañera inseparable y testigo fidedigno de todo el proceso evolutivo que lleva a esa lengua a separarse del tronco latino originario.

De acuerdo con la teoría neotradicionalista que desarrolló minuciosamente Menéndez Pidal y que él mismo sostuvo frente a los ataques de la crítica individualista de Croce, nos encontramos ante un fenómeno poético que se encuadra íntegramente dentro de ese tipo de poesía lírica que él delimitó y denominó definitivamente con el término tradicional.

Poesía de tipo tradicional es, pues, todo este corpus lírico, tanto en su peculiar modo de producción como en los canales por los que discurre su transmisión y medios inciertos en que se conserva.

Como puede ya deducirse de la línea expositiva anterior, podemos afirmar que no es el modo de producción lo que distingue a la poesía tradicional de la individual, sino la naturaleza del canal utilizado para su transmisión: el cante, en nuestro caso. Del mismo modo, carece de relevancia, según este planteamiento, la oposición poesía culta/ poesía no culta, diferenciada en virtud de la marca: «presencia o ausencia de elementos o estructuras presuntamente cultos»; el material lingüístico propio, tanto de una como de otra, es el mismo: la lengua. Sólo puede hablarse en rigor de diferencias secundarias —contrastes sintagmáticos—, en orden a la utilización de registros lingüísticos, un registro culto y un registro popular, que, además, se definen estadísticamente y cuyo uso no siempre obedece a circunstancias propiamente lingüísticas o literarias.

No hay más remedio que salir al paso de todo este cúmulo de interpretaciones aludidas, tan vagas como insidiosas, ya que en la realidad no suelen sino encubrir prejuicios acientíficos que, de entrada, conceden una mayor dignidad, un superior valor artístico, un grado de dificultad adicional a la poesía culta, con lo que se incurre en insostenibles posiciones de menosprecio ante la poesía tradicional, que ya hemos comentado en nuestra introducción.

Como bien dice Tzvetan Todorov: «Todo es natural o todo es artificial, pero no existe un grado cero de la escritura, no hay escritura inocente, el lenguaje más neutro está tan cargado de sentido como una expresión extravagante».

Tal como en las otras formas de poesía tradicional, el canal es oral. Esta oralidad modela la fisonomía más singular de la misma: la transmisión «de padres a hijos», como suele decirse cuando se comentan fenómenos de este tipo.

Esta modalidad de la transmisión oral se diferencia de las que ofrece la literatura escrita en que permite la intervención sucesiva de varios emisores en el mismo mensaje. Fijémonos bien: en la poesía no tradicional, raras veces hay ingerencias en el texto ajenas a la concreta voluntad creadora del autor, y cuando las hay, son esporádicas y no atentan contra la primitiva unidad textual que el autor creara, que, siendo conocida, prevalecerá siempre. Baste pensar en cómo se plantean las ediciones críticas, en busca del texto más fiable, del que parece más próximo al del autor.

Todas esas ingerencias, pues, resultan irrelevantes y no quitan ni ponen nada a la oposición establecida entre literatura de un sólo emisor o de varios emisores.

Resulta muy didáctico comparar el poema tradicional con un canto, áspero y agudo al principio del arroyo, que a lo largo del curso se irá convirtiendo en rotundo canto rodado, talladas y amoladas sus asperezas por la actuación del agua y de otras piedras.

El carácter oral de la transmisión de la poesía flamenca entraña una de las mayores dificultades que presenta como objeto de estudio: si ya es problemático fijar un texto literario escrito, de emisor único, qué no será determinar la totalidad de las eventuales formas poéticas que un poema tradicional adoptó a lo largo y ancho de su producción y transmisión; con esto queremos recordar la inutilidad de los esfuerzos que se encaminen de precisar la autoría o la «forma definitiva» de cada poema, ya que nada importante añaden, salvo su capacidad de merodear en torno a la cuestión sin acercarse para nada a su meollo.

La poesía tradicional se conserva de dos maneras fundamentales: una es la constituida por la propia transmisión oral, la tradición; otra —muy reciente— es la publicación de colecciones, en forma de cancioneros, más o menos extensos.

No es necesario insistir en que la tradición oral es el vehículo original y genuino de conservación también en la poesía flamenca. Por lo que atañe a los cancioneros, no pretendemos menoscabar su importancia y utilidad, pero en aras de la objetividad hay que colocarlos en su lugar de «rasgos redundantes», que logran, felizmente, que ciertas coplas perduren hasta nuestra memoria.

Efectivamente, el recopilador de un cancionero no hace sino reflejar la forma —una de las formas— concreta que la copla adopta en uno de los momentos de su vida, pero es naturalmente incapaz de reflejar la vida entera de cada copla, que, independientemente, ajena a cualquier afán de inventario totalizador, continúa desarrollándose, transformándose, inaccesible a las voluntades individuales.

Los tiempos modernos han aportado un valioso instrumento para la conservación de la poesía tradicional, en general, y de la flamenca muy en particular. La ventaja inmediata que ofrece sobre el cancionero escrito es que además de la estructura rítmica y melódica, nos aporta un simulacro muy verosímil de la realización fonética del poema.

2.5. Viva

En los tiempos que corren, cuyos derroteros culturales genéricos no parecen apreciar demasiado la poesía, resulta extraño constatar la vitalidad que anima todavía el caudal tradicional de la poesía flamenca, sin que haya motivos para pensar en su mengua por el momento: la poesía flamenca está viva, como lo está el flamenco, de cuya estructura es parte fundamental.

A lo largo de nuestra labor de recogida hemos encontrado con relativa frecuencia, cantadas hoy, coplas de las que recogió Demófilo en sus cancioneros. Por tanto, son coplas que documentan, por lo menos, un siglo de existencia. Por una lado, se dan las meras repeticiones, como si fueran reconstrucciones arqueológicas, que respetan íntegramente la forma primitiva, como nos ocurrió con ésta:

Herido de muerte,
caído en el suelo,
Dios se lo pague a los soldaditos
que m'arrecogieron.

Por otro lado, están aquellas coplas que presentan variaciones en su estructura con respecto a la copla original. Se someten así a los procedimientos normales que forjan la literatura tradicional, como acabamos de comentar en el apartado anterior. Un ejemplo de esto último:

No te pongas colorá
que eso que a ti te ha pasado
le pasa a la más pintá

Hemos tenido oportunidad de escuchar ésta, la versión primitiva de la copla, además de lo que podríamos llamar «adaptaciones ocasionales a situaciones concretas»; en este caso, oíamos a Fernanda de Utrera cantar como sigue:

No te pongas colorá
que eso que a tí te ha pasado
le pasó a Mamá Pilar.

No creemos necesario invocar otros argumentos para dejar sentado que la poesía flamenca es una de las pocas formas poéticas actualmente vivas; que mantiene un ámbito social propio, dentro del cual evoluciona y se desarrolla, puliendo sus caracteres; que siguen naciendo coplas, que el tiempo y la memoria colectiva se encargarán de filtrar, que unas mueren y otras duran; que las que perviven suelen tener una gran densidad significativa y una elevada calidad poética. Y todo ello, a pesar de que durante largos años se vio cercada por la cultura oficial, que le fue continua y marcadamente adversa: precisamente ahí podemos comenzar a vislumbrar los índices de su vitalidad y el arraigo con que está asentada en el pueblo andaluz, a pesar de que su distribución social no sea demasiado extensa en criterios estadísticos.

2.6. Breve

La brevedad es otra de las características inmediatamente evidentes en el corpus de la poesía flamenca. No hace falta apoyar esa afirmación con inventarios ni argumentos, puesto que sólo repasando las colecciones de Demófilo se advierte que los poemas más largos nunca sobrepasan los diez versos. La forma estrófica más repetida entre las más largas es la seguidilla de siete versos o seguidilla con bordón.

Las formas de mayor frecuencia superiores a los diez versos son: las adaptaciones por bulerías, constituidas por series indefinidas de versos de arte menor, por cierto, bastante recientes en la historia del flamenco. Además de éstas, una de las más castizas: el romance.

Como cualquier aficionado medio sabe, el romance o corrido está considerado como un palo flamenco, todo un subgénero melódico, si bien se realiza tanto por soleá como por bulerías. Lo que nos interesa aquí es que los romances tienen, en efecto, estructu-



ra poética de tales, es decir, se nos presentan como una serie indefinida de versos octosílabos, con rima parcial alternante en los versos pares y estructura esencialmente narrativa.

Las características literarias generales de estos romances flamencos, en nada o casi nada difieren de las de tantos y tantos romances antiguos y modernos. Queremos decir con ello que las coincidencias entre todos corresponden exactamente en los tópicos del género, no sólo en la temática, lo que resulta evidente a primera vista. Pensemos, por no citar más que un caso, en el tan conocido romance flamenco de Bernardo del Carpio, con identidad de personaje respecto al histórico del mismo nombre.

Sin embargo, la totalidad de romances flamencos conservados, junto con las que hemos llamado adaptaciones por bulerías, arrojan un número insignificante comparado con las formas breves de la poesía flamenca. La mayor cantidad de coplas de la lírica en las que en la métrica tradicional se denominan soleá, cola de arte menor y siguiriya; la base de esta última es una seguidilla de cuatro versos, alargado el tercero al arte mayor.

Estas tres estrofas son el cimiento donde se asienta el edificio métrico de la poesía flamenca.

No obstante, en el siglo XX estamos asistiendo a un progresivo avance en el índice de frecuencia de la estrofa de cinco versos que sirve de soporte métrico a una serie de cantes que tienen como núcleo el fandango.

No puede dejar de relacionarse este hecho con el relativo descenso de la calidad poética de la lírica en andaluz, así como no podemos tampoco olvidar que los fandangos, desde un punto de vista estrictamente literario, contrastan con las tres formas esenciales aludidas en el sentido de que en ellos aparecen elementos narrativos con una frecuencia sensiblemente mayor que en aquéllas.

La presencia de elementos narrativos o líricos propios de las diversas formas de la Poesía Flamenca podría esquematizarse con una oposición doble, que daría como resultado una gradación entre ellas:

	Elementos líricos	Elementos narrativos
Soleá Siguiriya Copla de arte menor	+	—
Fandango	+	+
Romance	—	+

El fandango quedaría, así, marcado positivamente respecto a los dos rasgos propuestos. Habría que añadir que ese carácter narrativo tiene que ver con la mayor cantidad de versos del fandango.

Resulta ilustrador observar cómo en muchos casos se podría proceder a lo que llamaríamos humorísticamente «cirugía lírica» y lo explicamos ahora con mayor rigor: son muchas las ocasiones en que es posible separar el fandango en dos unidades menores, una de tres versos y otra de dos; la primera de esas partes, una auténtica soleá de tres versos, comporta la totalidad de los valores líricos, o, por lo menos, los suficientes para constituir por sí misma una acabada y perfecta soleá. Los dos versos restantes suelen contener elementos redundantes diversos, o bien, los rasgos narrativos a que aludíamos antes. Un sólo ejemplo:

Te fuiste de la vera mía,
tú será una desgraciá;
mira si yo te quería
que sólo me faltó besar
dónde tú los pies ponías.

Mientras los tres últimos versos constituyen una preciosa soleá, los dos primeros no añaden más que vulgaridad a este fandango.

2.7. *Variada*

Hace años ya, cuando empezábamos a interesarnos por la poesía del Flamenco, oímos a un viejo aficionado comparar las coplas flamencas con las flores silvestres que pueblan Andalucía. Hoy, tras largo tiempo de escucha, disfrute, estudio y recolección de ese riquísimo mosaico poético, seguimos creyendo que aquellas palabras nacidas de la intuición de un viejo aficionado estaban cargadas de sentido; en efecto, no cabe hallar imagen pedagógica más feliz que la de comparar la variada flora andaluza con el conjunto espléndido y multicolor que compone el legado de nuestra tradición poética popular.

Semejante a la flora andaluza, la poesía flamenca se ha ido perfilando por una serie de invasiones sucesivas, aparentemente independientes, que la convierten en ejemplar único; igual que aquélla, la copla andaluza se adapta y conforma a las características de los hábitats donde se produce; como la flora de Andalucía, esta poesía brota de manera insólita en los lugares más inesperados, en los que no cabía buscar su presencia.

Pero si nos obligara a elegir la analogía por antonomasia entre ambas realidades, nos decantaríamos, sin duda, por la variedad. Con esto no queremos decir que ésta sea la nota intrínseca esencial de la poesía flamenca, pero sí la que primero llama la atención, como lo es la variedad de la flora para el viajero que se aproxime a ella con espíritu observador.

Nada nuevo estamos diciendo, ya que la práctica totalidad de los estudiosos del tema han insistido en esa notable característica. Sin embargo, el interés general se ha centrado unilateralmente en la variedad temática y métrica de las coplas.

Ahora bien, no es ahí solamente donde asoma la diversidad en el corpus poético del flamenco. Si nos atenemos al código lingüístico, advertiremos, para empezar, la

presencia de formas léxicas que no pertenecen al tronco patrimonial del español: son las voces en caló, el dialecto romaní de los gitanos andaluces. Aunque es cierto que en español se emplean comúnmente algunas de estas palabras, en andaluz su número y frecuencia son mayores; item más, en la poesía flamenca —literatura poética propia del andaluz— aparecen muchos más gitanismos que en el habla normal de los andaluces; esas voces en caló integran las fórmulas poéticas de las coplas, con igual rango lingüístico e idéntica productividad literaria que los componentes lingüísticamente andaluces (dudas de mi corazón, un dibé del cielo, etc.).

Una diversidad más acusada se manifiesta también en la coexistencia de distintos registros de habla. Junto a expresiones que pertenecen al nivel más coloquial de la lengua, incluso claros vulgarismos, encontramos giros, construcciones, etc., propios de lo que se llama «nivel culto»; en este sentido, la poesía flamenca, como forma artística del dialecto que le da origen, ofrece su mismo abigarramiento lingüístico hasta el punto de que ella es fiel reflejo de sus rasgos distintivos y muestrario de sus complejos matices significativos posibles.

Interesa señalar que la variedad es un carácter panorámico que diferencia a las distintas ramas de la lírica tradicional de la lírica en andaluz; en esta última, los cauces genéricos, las premisas previas para la construcción de poemas, son más amplios que en aquéllas: mientras que las cantigas de amigo o las propias jarchas discurren por cauces estilísticos que, en cierta medida, acortan la sustancia poética, en la poesía flamenca no parece haber fronteras para la imaginación, salvo los convencionalismos métricos y el registro fonético. Habría que detenerse un momento a situar esta síntesis que proponemos, en su marco adecuado, para que pueda ser correctamente interpretada.

En principio, no debe pensarse que el criterio gradual propuesto entrañe preponderancia artística alguna en favor de unas u otras formas de poesía tradicional. La perspectiva diacrónica del fenómeno literario viene a poner la clave que da sentido a nuestro planteamiento. La poesía tradicional ha ido evolucionando ininterrumpidamente desde no sabemos cuándo (como mínimo, siglos X y XI) hasta hoy, cuya forma viva más pujante es la lírica flamenca. A lo largo de esa historia, marcada por los avatares que han sido los propios de la compleja historia hispánica, se ha producido una inmensa cantidad de procesos literarios, conocidos algunos por sus resultados; ellos son la causa inmediata de la diversificación genérica y pluralidad realtiva de la «memoria poética colectiva», generador máximo de la poesía tradicional. La señora Frenk Alatorre propone una imagen genética muy acertada: «(...) Entre los distintos tipos de poesía cantada de cierta época, algunos tienen la fortuna de sobrevivir largo tiempo, otros son de vida más breve; algunos logran viajar y ganar partidarios en lugares lejanos, mientras que otros, más humildes, nunca salen del pueblo, de la ciudad, de la región que les dio origen. Podemos imaginarnos el panorama como un mapa fluvial, sembrado de ríos de todas proporciones, atravesado por grandes corrientes, que a veces fluyen paralelas e independientes, otras se entrecruzan, otras unen sus aguas

en un sólo cauce, para volver quizás a separar nuevamente; con afluentes, con efímeros riachuelos y arroyos sin futuro».

Sin menoscabo de lo expuesto hasta ahora, hemos de decir que donde más grana la variedad de la poesía flamenca es en los tópicos literarios empleados, de cuya estructura y uso depende esencialmente la realidad poética. En efecto, el trabajo más importante, —aún por hacer— en lo referente a la lírica en andaluz es la descripción de sus tópicos, su cuantificación estadística y el descubrimiento de sus interrelaciones. El inventario de los tópicos de la poesía flamenca arrojaría una visión más completa de lo que ahora podemos apuntar, de todas maneras, no es aventurado afirmar que la gama de tópicos que las coplas parecen haber acumulado intencionadamente, dibuja un entramado complejísimo donde se mezclan lo solemne, lo espontáneo, lo refinado, lo vulgar, lo humorístico, lo extraño, en una deliciosa y apasionante mescolanza que nos refleja un mundo poético de enormes dimensiones.

Sería inútil, en un trabajo de esta índole, tratar de esbozar un bosquejo siquiera de los tópicos literarios que afloran o subyacen en la poesía flamenca, pero, de seguro, su exposición ilustrada constituiría un delicioso viaje al interior de los hilos que gobiernan el insólito teatro literario que el flamenco engloba.

En esa línea están ahora nuestros empeños.

Alberto Fernández Bañols

Las coplas...

Con nombre propio

Esquina del Matadero
estaba Juanito Monje
dándole planta al sombrero.

La Andonda le dijo al Fillo:
«¡Anda y vete, pollo ronco,
a cantarle a los chiquillos!».

Que yo soy Curro Frijones
y no me caso con la Farota
pa' no echarme obligaciones.

Se han sentado en la Plazuela
la Roezna y Tío Frasco
y Paco el de la Malena.

Catalina García Márquez,
cómo tuviste valor
de casarte con Juan Lucas
estando en el mundo yo.

De la honra

Manchita en un cristal,
que cayéndole una mancha
ni Dios la puede quitar.

Ni coroná por un rey
podrás levantar la cara
delante de nuestra ley.

Pañolito blanco,
guárdalo, gitana,
no presumas tanto.

Su madre no me quería
y a su madre le entregué
un pañuelo de alegría.

De la muerte

Pañolito por su cara
pa' que no cogiera tierra
la boquita que yo besaba.

Pasó la muerte a mi lado,
le dije que la quería
y allí me dejó plantado.

Cuando yo me muera,
mira que te encargo
que con la trenza de tu pelo negro
me amarren las manos.

Se murió mi madre,
una camisa que tengo
no encuentro quién me la lave.

Mírala ya amortajá
y puesta entre cuatro velas
con la carita tapá.

Del amor

Cuando le dije te quiero
nacieron flores azules
en el verde del romero.

De hora en hora
me va gustando
más tu persona.

Reló de arena es tu cuerpo
te abrazo por la cintura
pa' que se detenga el tiempo.

Al infierno que tú vayas
me tengo que ir contigo,
porque yendo en tu compaña
llevo la gloria conmigo.

Huele esta gitana
a clavito y a canela
cuando despierta por la mañana.

Del desamor y del dolor

A mí me daba, me daba,
un ramito de locura
cuando de ti me acordaba.

De la noche a la mañana
se me ha ido tu querer,
agüita que se derrama
no se puede recoger.

Yo me quisiera morir
por ver si esta gitana
se pone luto por mí.

Amparo, llamarme Amparo;
el enfermo buscaba el alivio,
yo lo busco y no lo hayo.

El aire lloró
al ver las duquitas tan grandes
de mi corazón.

Los ojos de mi morena
son del color de la noche
de tanto mirar mis penas.

De sentencias

Me miras de medio lao;
estas son las puñaladitas
que por tu querer me han dao.

Anda y vete de mi vera
que tú tienes para mí
sombra de higuera negra.

Te den una puñalá
que la manita a la boca
no te la puedas llevar.

Ya pués empezá a huir
que el viento de mi memoria
irá delante de ti.

No lo vayas a olvidar,
por aquella puerta oscura
también tienes que pasar.

De lo inexplicable

Yo no sé qué tiene,
madre, la luna,
que se para en mi puerta
más que en ninguna.

Este maldito reloj
anda mucho más ligero
si estamos juntos los dos.

En mitad del olivar
le daba gritos al cielo
y el cielo sin contestar.

Nadie sabe por qué
aquella adelfa temblaba
temblaba al amanecer.

Aquí hay un malentendío,
¿que la luna que te traigo
no es la luna que has pedío?

De lo singular

Te amarra' el pelo
con una hebra
de hilo negro.

Le falta pa' ser completa
a la torre de tu pueblo
la campana' y la veleta.

Eres bonita
y es una pena
que estés mocita.

Picarito arriero
les he pelaíto el borrico,
no me han querío endiñá el dinero.

A los olivaritos
voy esta tarde,
a ver cómo menea
la hoja el aire.

Las espinas del dolor
yo clavaditas las tengo
dentro de mi corazón.

Por la noche miro yo
el peine que la peinaba
y el hoyito que dejó.

Es una bata de cola
cuando va de cara al viento
mi barca sobre las olas.

Despierta y no duermas más
que vienen los pajaritos
cantando la madrugá.

La copla flamenca de autor

Orígenes

Una de las aficiones más repetidas entre los escritores románticos es la literatura popular. En realidad, es una época en la que se potencia todo lo popular: de ahí, por ejemplo, el éxito de la zarzuela, el desarrollo de las fiestas populares, incluyendo dentro de ellas el flamenco, que es en esos años cuando se da a conocer como espectáculo. (Para que no haya equívocos, quiero decir que el romanticismo, para mí, y contrariamente de quienes lo hacen concluir al final de los años de 1840, tiene una segunda época, cuya gran figura es indudablemente Gustavo Adolfo Bécquer, que duraría hasta mediados los sesenta. Otros lo llaman postromanticismo o prerrealismo. Pienso que cuando de verdad termina el romanticismo es con la *Gloriosa*)

En los años treinta hay un grupo de bibliófilos que se vuelcan apasionadamente sobre el romancero popular. El logro bibliográfico más importante es el de Agustín Durán, que publicó entre 1849 y 1851 los dos volúmenes de su *Romancero General*. Por razones diversas no fraguaron suficientemente los esfuerzos de otros eruditos, principalmente Luis de Usoz, Pascual de Gayangos y Serafín Estébanez Calderón, que trabajaron durante años en este campo, y en algunas ocasiones junto al propio Agustín Durán.

Hacia el final de los años cuarenta se empiezan poco a poco a escribir cantares y baladas en España. Como no debemos olvidar nunca que el romanticismo español es algo más tardío que el de otros países europeos, y de que además, los propios escritores españoles no se recatan de señalar que parte de sus composiciones están hechas a imitación de los grandes poetas europeos, diremos que los principales modelos extranjeros de la poesía de inspiración popular y nacionalista son Heine, Goethe, Schiller y Uhland, entre los alemanes; Byron y Campbell, entre los británicos; y Víctor Hugo y Musset, entre los franceses.

De los primeros españoles que introducen la balada en nuestra literatura, podemos recordar a Ventura Ruiz Aguilera con *Ecos nacionales* (1849) y a Vicente Barrantes con *Baladas españolas* (1854). Otro libro que siempre se ha incluido en el principio

de la balada española es *La primavera* (1850), de José de Selgas, pero creemos que no tiene que ver ni con cantares, ni con poesía tradicional, ni con nada de eso: es sólo un puñado de malos versos, de temática silvestre, que tanta poesía mala produce en la primera mitad del siglo XIX, con alguna excepción, como el caso de Carolina Coronado.

Por esos años cincuenta, un escritor portuense que, a pesar de su calidad, yace ahora en el olvido, publica cantares y otras composiciones de tipo popular, entre ellas, traducciones de Heine. Nos referimos a Ángel María Dacarrete, formado, como tantos otros románticos, en el neoclasicismo de Alberto Lista, del que fue alumno en los últimos años del maestro.

Aceptado está por todos los historiadores de la literatura que Dacarrete es el más claro precedente de Bécquer y que publicó en revistas de la década de los cincuenta composiciones que tienen una indudable semejanza con las posteriores rimas becquerianas. El gran problema que tuvo Dacarrete en la difusión de su poesía fue que sólo sacó versos en publicaciones periódicas, siendo la edición en libro de 1906, dos años después de su muerte, libro además que pasó bastante desapercibido. En 1986 ha salido en Sevilla una antología de su obra poética, preparada por el también poeta portuense José Luis Tejada. Veamos tres coplas como muestra:

Dicen algunos que el tiempo
acaba con el amor;
dime tú, lo que esos dicen,
¿nos conocen a los dos?

No me digas que te olvide,
que me lo dices llorando:
toma tú misma el consejo
y podrás venir a darlo.

¿Qué será que no me importa
lo que ninguna me dice,
y tú con sólo mirarme
me pones alegre o triste?

El interés que se va despertando en España por la copla popular se ve definitivamente consolidado con *Cuentos y poesías populares andaluces*, que Fernán Caballero publica en 1859. Además de ser la colectora de cantares pionera en esta etapa, es una de las figuras literarias que más éxito tienen en esos años, y quizá más popularidad aún entre los lectores alejados del mundo literario que entre sus compañeros de profesión. (A pesar de esto que decimos, no olvidemos que cuatro años después, Rosalía de Castro le dedica sus preciosos *Cantares gallegos*). En aquel libro Fernán Caballero se lamentaba: «En todos los países cultos se han apreciado y conservado cuidadosamente no sólo los cantos, sino los cuentos, las consejas, leyendas y tradiciones populares e infantiles; en todos, menos en el nuestro».

1861 es la fecha del primer libro de coplas de poeta culto: *La soledad* del madrileño Augusto Ferrán. Después de los estudios en un colegio de Madrid, Ferrán es enviado por su madre a Munich para completar su educación. Allí se impregna de la poesía alemana y, cuando retorna a Madrid, viene dispuesto a difundirla, y entre esa poesía alemana, especialmente Heinrich Heine —que pronto sería el poeta preferido de muchos escritores españoles—, fundando con tal objeto la revista *El sábado* en el año 1859. De esa afición por la poesía popular nace *La soledad*.

La reseña que Bécquer escribió sobre el libro en la revista *El contemporáneo*, que dirigía y redactaba en su casi totalidad el propio Bécquer, comenzaba así:

> Leí la última página, cerré el libro y apoyé mi cabeza entre las manos.
> Un soplo de la brisa de mi país, una onda de perfumes y armonías lejanas, besó mi frente y acarició mi oído al pasar.
> Toda mi Andalucía, con sus días de oro y sus noches luminosas y transparentes, se levantó como una visión de fuego del fondo de mi alma.

Refiriéndose al valor de lo popular hace esta declaración rotunda, repetida después por muchos otros autores: «El pueblo ha sido, y será siempre, el gran poeta de todas las edades y de todas las naciones».

En la nota preliminar al libro, Augusto Ferrán explica:

> He escrito estos versos en el estilo sencillo y espontáneo de las canciones populares, las cuales he intentado imitar.
> Si me he separado algunas veces del carácter peculiar de este género de poesías, no lo puedo atribuir más que a mi predilección por ciertas canciones alemanas, entre ellas las de Heine, que en realidad tienen alguna semejanza con los cantares españoles.
> Al principio de esta colección he puesto unos cuantos cantares del pueblo, de los muchos que tengo recogidos, para estar seguro al menos de que hay algo bueno en este libro.
> En cuanto a mis pobres versos, si algún día oigo salir uno solo de ellos de entre un corrillo de alegres muchachas, acompañado por los tristes tonos de una guitarra, daré por cumplida toda mi ambición de gloria y habré escuchado el mejor juicio crítico de mis humildes composiciones.

Noventa y seis coplas populares sirven de pórtico a uno de los libros cumbre del romanticismo español. Una vez demostrada su condición de folclorista, nos asombra con su calidad de poeta. Los siguientes tres ejemplos bien pueden ser una muestra de su categoría:

Al verme triste a tu lado
no me preguntes qué tengo;
tendría que responderte
y yo acusarte no quiero.

En un calabozo oscuro
sufro penas sobre penas,
y a fuerza de estar a oscuras,
se ha vuelto mi pena negra.

No me quieres contestar
cuando te vengo a pedir
el alma que te llevaste
al separarte de mí.

En 1871 sacará Ferrán su segundo libro, *La pereza*, compuesto de cantares más definidamente flamencos: seguirillas y soleares. Veamos una de cada:

Las penas pequeñas
son las que hacen daño;
porque las grandes, o matan al pronto,
o pasan de largo.

La nochebuena del pobre:
oír la misa del gallo
que el rico mientras se come.

Con el primer libro de Ferrán cunde el ejemplo y surgen bastantes imitadores. Si Fernán Caballero había hecho el primer esfuerzo para acercar a los escritores a la copla, Ferrán remata la faena. En diversas revistas aparecen cantares, pero especial-

mente hay que mencionar dos: la becqueriana *Museo Universal* y la ferraniana *Semanario Popular.* (No estoy diciendo que una cosa sea ser becqueriano y otra distinta ser ferraniano; la catalogación obedece únicamente al mayor peso que tenían en la redacción uno y otro; todos sabemos que Ferrán y Bécquer eran almas gemelas).

Deteniéndonos mínimamente en el *Semanario Popular* diremos que se edita en Madrid entre los años 1862 y 1864, y que lo dirige un erudito de gran altura: Florencio Janer, marido de Adriana Ferrán y, por consiguiente, cuñado de Augusto. Es una publicación que deberá tener presente todo amante a la cultura popular, pues transcribe cuentos, leyendas, baladas, costumbres... Diríamos que por lo menos una tercera parte de la revista tiene algo que ver con el folclore. Su predilección, claro está, es Alemania (no olvidemos que Ferrán está detrás), pero hay muestras del folclore de casi todos los países de Europa y aún varios de Asia. Por lo que hace a los cantares, se publican allí composiciones de Ruiz Aguilera, Paláu, Thos, algunos anónimos y, desde luego, del maestro Ferrán. Quiero recordar, aunque sea brevemente, al poeta de Mataró, Terenci Thos, que también dio prueba de su amor por el folclore con su obra *Lo llibre de la infantesa* (1866). Transcribimos de Thos un cantar publicado en el *Semanario Popular* el 21 de enero de 1864:

En la historia de mi vida
hay una página en blanco,
de la cual borré tu nombre
para no ocuparla en vano.

No obstante, el cierto éxito que tuvo en su momento Ventura Ruiz Aguilera, su poesía no pasa de discreta; difícilmente resistiría hoy una revisión. Como ya hemos dicho, tiempo atrás había publicado dos tomos de *Ecos nacionales,* y en 1865 se imprime su *Armonías y cantares,* entre cuyas coplas figura una muy conocida hoy, divulgada sobre todo por Enrique Morente:

Anda, ve y dile a tu madre,
si me desprecia por pobre,
que el mundo da muchas vueltas
y ayer se cayó una torre.

Con el transcurso de los años se ha hecho popular y actualmente se canta como anónima. Otra muestra de este libro que pretende ser graciosa:

A un charlatán he jurado
que, si me guarda secreto,
le diré todos los míos...
cuando sepa que él se ha muerto.

Recordemos, como referencia, que ese mismo año de 1865 sale a la luz el *Cancionero popular,* recopilado por Emilio Lafuente Alcántara.

En 1866 se imprime la tan comentada —mucho más de lo que merece— colección de *Cantares* de Melchor de Paláu, de los que ninguno, que yo sepa, ha pasado al acer-

vo popular. Todos o casi todos tienen un tufillo culto que no los hace asimilables por la generalidad de un pueblo. En lo que puede parecerse es únicamente en la estructura estrófica. Podemos pensar que Paláu es una mala y frustrada copia de Ferrán. Es interesante, aunque la valoremos negativamente, la orientación que introduce el prologuista Manuel Cañete, crítico afortunadamente olvidado hoy:

El pueblo es un gran poeta; pero lo es, no porque hayan de estimarse como fruto de inspiración vulgar todos, ni siquiera la mejor parte de los cantares que le atribuyen, sino porque sabe hacer suyos cuantos interpretan fiel, sencilla y naturalmente sus ideas e impresiones.

Muy propio de la soberbia intelectual que siempre gastó Manuel Cañete, incluso con su puntito de paternalismo. Le faltó un pelo para asegurar que el poeta culto debía mostrar al pueblo cuáles debían ser esas sus ideas e impresiones.

Del libro de Paláu, estos dos ejemplos:

Antes mirarás la playa
toda cubierta de estrellas,
y de arenas todo el cielo,
que ver menguar mi firmeza.

Pienso hacer un agujero
en la losa que me cubra
para observar desde allí
si rezas junto a mi tumba.

También en 1866, Eusebio Blasco ve impresa su primera obra, *Arpegios*, indicativa ya del tono chispeante y festivo de que hará gala a lo largo de su producción el infatigable escritor zaragozano. Entre otros, incluye estos cantares:

En la puerta de tu casa
unas macetas planté;
te mudaste a otro barrio
y no han vuelto a florecer.

Por olvidarte me alejo
serrana de tu lugar,
pero tengo mucho miedo
de no poderte olvidar.

En 1868, fecha emblemática para la historia y por consecuencia para la cultura española, sale un libro bastante aceptable de coplas de Tirso Tejada y Alonso, poeta del que no conozco nada más que ese libro, ni tengo referencia alguna de su procedencia o de otras actividades suyas. El prólogo a *Flores místicas* lo firma con su característico buen sentido Juan Eugenio Hartzenbusch, que escribe en un párrafo:

No se desestime al poeta que encierra en forma breve sus pensamientos: un cantar, una seguidilla o copla cualquiera, moral, discreta, oportuna, expresada en cuatro o siete versos bien construidos, es una obra digna de aprecio, mucho más que esos epigramas agudos, hijos ruines de la malignidad, malamente adoptados por el ingenio. Lo bueno poco, lo bueno chico es bueno siempre; lo grande, si no tiene algo bueno, aunque sea poco, no es nada.

Coplas de *Flores místicas* son las que siguen:

No preguntes por qué lloro
ni por qué tanto he llorado:
pregúntalo a tus desdenes
y te dirán de mi llanto.

El mar tiene sus arenas
y el azul cielo sus nubes,
y mi corazón, ingrata,
las penas que por ti sufre.

A lo largo de los años cincuenta y sesenta Pedro Antonio de Alarcón fue dando a las revistas algunas entregas de poesía que, a instancias de Juan Valera, recopilaría en el libro *Poesías serias y humorísticas*, prologado por el propio Valera y editado en 1870, siendo el único libro poético impreso de Alarcón. Recordaremos dos coplas incluidas en el volumen:

¡Ojalá no me quisieras!
Que lo peor del infierno
no es abrasarse en las llamas,
sino saber que hay un cielo.

Si Dios pusiera en mi mano
olvidarte y ser feliz,
te juro que prefiriera
padecer pensando en ti.

De la Gloriosa a la Restauración

A finales de los años sesenta Demófilo empieza a publicar artículos sobre demosofía, y en poco tiempo, merced a su esfuerzo y al de su grupo sevillano, se consolidará la afición de los intelectuales por la cultura popular. Cada vez serán menos paternalistas, más respetuosos, y sentirán más entrañadamente las raíces del pueblo como las suyas propias. Hasta escritores tan cerebrales como Joaquín Costa o los integrantes de lo que en aquella época se llamó librepensamiento (caso de Rosario de Acuña o de Eduardo Caballero de Puga) se acercan a lo popular; unos, más por moda, y otros, más por convencimiento.

Naturalmente, existe también la nota disonante, un grupo de escritores que desprecian lo popular, como Cañete, Valera, Menéndez Pelayo, o incluso, hablando de flamenco, que tratan de agredirlo, como Núñez de Arce, que curiosamente era director de *El Folk-Lore Castellano*, una de las sociedades que surgen alentadas por Demófilo. Son los elitistas de la intelectualidad que odian aquello que no comprenden y se les escapa de sus escasas inteligencias.

Como homenaje al grupo de Demófilo recordaremos a dos escritores sevillanos (el primero de la capital y el segundo de Osuna); ambos, compañeros suyos de proyectos y de ilusiones: Luis Montoto y Francisco Rodríguez Marín.

En 1872 publica Montoto su libro *Melancolía*, al que pertenecen los siguientes cantares:

Yo no quiero que te vayas;
lejos de ti me parece
que hasta la vida me falta.

A cantar me puse un día
las penitas de mi alma:
creyendo cantar mis penas
las del vecino cantaba.

Las gentes me llaman loco
porque digo lo que siento:
si soy loco por decirlo...
¡Dios me libre de los cuerdos!

El más importante recopilador de canciones que ha tenido España hasta la fecha es Francisco Rodríguez Marín; nadie interesado en la copla desconocerá su *Colección de cantos populares españoles* (1882-83) y *El alma de Andalucía en sus mejores coplas*

amorosas (1929). Otros conocerán a Rodríguez Marín como cervantista, su otra gran especialidad. Menos conocida es su faceta poética, aunque raya a buena altura. En su primera obra de poesía, *Suspiros* (1875), hay unos cuantos cantares como éstos:

Quién lo había de pensar,
en este mundo de engaños,
quien más ríe, llora más.

No se lo digas a nadie:
porque escucha tu suspiro,
tengo yo celos del aire.

Como ejemplo del insólito interés que despierta el cante andaluz por esas fechas en las que Demófilo está intentando crear ambiente, traemos a colación a un excelente poeta y comediógrafo catalán y, sobre todo, catalanista. Es Joaquim Bartrina, una de las mayores lumbreras de la Renaixença catalana. Como todos sabemos, este movimiento nacionalista pretende recuperar en sus obras la historia, el idioma y el sentir nacional de Cataluña. Pues a pesar del indudable catalanismo del excelente escritor reusense, se siente atraído por el encanto y la magia de las músicas andaluzas. Si no llevó a término su proyectado estudio, se debe a su temprana muerte, truncándose casi en sus comienzos —tenía treinta años— una obra literaria que habría llegado a ser seguramente de las más importantes de la segunda mitad del siglo XIX.

Cuando Bartrina se propone estudiar musicalmente los cantos andaluces (que nosotros podemos traducir por flamencos), solicita ayuda al maestro Barbieri, dirigiéndole una carta en la que le expone su propósito. Está fechada el 19 de febrero de 1875, y su párrafo más significativo dice así:

Mi intento es probar que la música popular del mediodía no es árabe sino española; que antes de su dominación existía ya; que los músicos árabes tomarían pie de ella para muchas composiciones, como lo hicieron sus músicos más eminentes de Medina tomando melodías de los cantos populares de los esclavos persas; que si algunos cantos, puramente árabes, pasaron tradicionalmente por el pueblo hasta hoy, muchos habrán conservado su primitivo sabor indígena.

No debemos olvidar tampoco que Joaquim Bartrina es autor de composiciones poéticas como:

En vano lloran las nubes
sus aguas sobre la mar,
que ni han de endulzar sus olas,
ni han de aumentar su caudal.

Poeta, novelista, dramaturga, ensayista, todo ello con una alta calidad literaria y de una gran profundidad de pensamiento, Rosario de Acuña es la personalidad femenina más destacada de la corriente librepensadora. No publicó muchos cantares, pero los que hizo los hizo bien, a pesar de que por su formación cultural y por ideología, Rosario de Acuña estuviese, al menos en apariencia, tan alejada de lo popular. En 1876 se imprime su *Ecos del alma,* que contiene diecisiete cantares, de los cuales hemos seleccionado tres:

Cuando sale el sol te amo,
cuando se pone te adoro,
pero de noche te olvido
y de día quiero a otro.

Dicen que no puede ser
contar del mar las arenas;
yo las podría contar
porque he contado mis penas.

Dices que lleve mi amor
a la fuente del olvido;
mucho mejor que olvidarte
fuera no haberte querido.

La primera de estas coplas fue incorporada por Carmen Linares a su repertorio, incluyéndola asimismo en su grabación *La luna en el río.*

Hacemos un inciso para introducir otra opinión despreciativa de la cultura popular. Muchos años antes de que mi querido amigo Alfonso Grosso se autoproclamara «rey de la boutade», Marcelino Menéndez Pelayo adoraba soltar disparates. Dicho sea sin ironía: acaso porque siempre creyera más importante escribir mucho que escribir bien, Menéndez Pelayo no sintió mucho empacho a la hora de decir tonterías. En su obra *Horacio en España* (1877) leemos lo que sigue:

Tiene también su lirismo el pueblo, pero rudimentario o aprendido. Cese en nuestros vates esa manía de las coplas, de los cantares y de las seguidillas. Si son populares, no son buenos; si son buenos, no son populares.

Diciendo esta suerte de simplezas forjó todo un prestigio, qué le vamos a hacer. Su amigo íntimo Juan Valera hizo un comentario a la salida del libro en el que ratificaba a su autor en este punto:

La poesía popular es épica o narrativa, y no lírica. El perfecto dechado de esta poesía está en los romances y no en las seguidillas y coplas de fandango. De aquí, sin negar que haya coplas o cantares, ora del vulgo, ora nacidos de la inspiración o del capricho de algún singular poeta, que sean bonitos, sentidos y quién sabe si hasta sublimes, bien se puede en general aceptar por buena la opinión del Sr. Menéndez Pelayo, que desecha las coplas o cantares por no ser poesía lírica de buena ley.

Al tiempo que Demófilo publica su *Colección de cantes flamencos,* un obrero ferroviario saca un conjunto de coplas originales suyas. Por ese único libro, titulado *Primer cancionero de coplas flamencas* (1881), Manuel Balmaseda merece ser recordado, no sólo como letrista, sino como poeta, sin más adjetivos. Luis Montoto, en carta pública a Demófilo, cargaba las tintas trágicas para promocionar la obra de Balmaseda, fallecido recién publicado el libro:

Balmaseda ha muerto; y ha muerto como mueren los hijos del trabajo: sumido en la miseria; dejando en el mayor de los desamparos a una viuda, modelo de madres, y a una niña, que apenas si balbucea el nombre de su padre desventurado. Balmaseda salió de Sevilla hace algunos meses en busca de trabajo y dio en Málaga.

Me dice una persona respetable que el autor del *Primer cancionero de coplas flamencas* ha muerto de hambre.

La colección consta de tres secciones: polos y peteneras, jaleos y cantos de soledad, y playeras o seguidillas gitanas. Veamos una de cada apartado:

En medio de mis fatigas,
varias veces desperté,
y vi a un sabio que escribía
lo que yo durmiendo hablé.

Válgame un Dibé del cielo,
que tan mal me está pagando,
tanto como yo la quiero.

Malita persona,
vete de mi casa,
que tu boquita me ha deshonraíto
más que mi desgracia.

Nos encontramos ahora, hasta la llegada del modernismo, con un grupo de escritores que usan el cantar como una métrica más, igual que podrían emplear otra cualquiera. De popular, desde luego, tienen muy poco. Nos referimos a Palacio, a Alvear, a Villén. (No cuento a los que, como Campoamor, no se ajustan a la forma de la estrofa flamenca). Predomina un fuerte intelectualismo y elaboración cuidada, como le gustaría a Manuel Cañete, como nunca, por cierto, le ha gustado al pueblo en general, ni tampoco al cantaor que transmite la copla.

De asombrosa facilidad versificadora puede calificarse el quehacer del poeta leridano, aunque recriado en Granada, Manuel del Palacio. Por lo que hace a nuestro objeto, la parte final de sus *Melodías íntimas* (1884) es de cantares.

Mira tú si hay malas lenguas
y si hay corazones malos;
por dar la camisa a un pobre
me llaman descamisado.

Dicen que el mundo es muy malo
mas no te aflijas por eso,
que la flor es siempre flor
aunque brote en el desierto.

Con el evidente y poco imaginativo nombre de *Cantares* titula Cayetano de Alvear su libro publicado en 1886. Por el poco interés que tiene su obra, nos basta con una sola muestra:

No sé qué tienen mis ojos
desde el día en que te vi;
por todas partes que miran
tan sólo te ven a ti.

Al año siguiente de salir este libro el poeta y novelista jienense Juan Manuel Villén saca su *Novísimo cancionero erótico, sentimental y flamenco.* En 1990 se ha reeditado en facsímil. A pesar del título, no creemos que ninguna de las coplas de la parte flamenca pudiera ser cantada por nadie, especialmente la sección final, con noventa y nueve soleares a cual más chirriante. Valgan como muestras de su contenido un fandango y una carcelera.

Te gusta mudar de amante
como mudas de camisa,
de ese modo pasarás
a tos los hombres revista.

El único desahogo
que tengo en mi soleá,
es dar al aire mis quejas
con este probe cantar.

Modernismo

En la última década del pasado siglo se va dando a conocer la corriente modernista, que sostiene una definida preocupación por el esteticismo, al margen de la función social de la literatura. Gran parte de sus componentes son unos enamorados de la copla, motivando que éste sea el período más importante en relación con los cantares.

Dos poetas malagueños figuran entre los modernistas que prestaron especial atención a la copla: Salvador Rueda y Narciso Díaz de Escovar. Tal vez fueron los más aficionados en todo este siglo y medio que vamos historiando.

Salvador Rueda metió cantares en casi todo lo que escribió, aunque no fueran libros de versos. La copla es posiblemente su gran afición. Recientemente, en 1982, Ediciones Demófilo tuvo el acierto de confeccionar una *Antología flamenca* de Rueda, además de sacar otro librito que tituló *Flamenquerías* (1983), reuniendo artículos que habían visto la luz en la revista *Blanco y Negro*, que por entonces daba sus primeros pasos. Hemos seleccionado una soleá y dos seguiriyas.

Mira tú si el pensamiento
llega lejos caminando,
que tengo celos terribles
del tiempo que no te he amado.

Jugara la vida
gozando en perderla,
si a las cartas les dieran su sombra
tus pestañas negras.

En un calabozo
suspira mi pecho;
¡con mis propios cantares gitanos
me jago mi entierro!

Quien más cantares ha publicado hasta ahora es seguramente Narciso Díaz de Escovar. En algunos periódicos, sus coplas eran casi un rincón diario, aparte de los numerosos artículos que escribió sobre diferentes asuntos, especialmente sobre la historia del histrionismo español.

Son muchos los libros de Díaz de Escovar que incluyen coplas: *Percheleras y Trinitarias, Nuevas coplas, Poesías y cantares, Guitarra andaluza, Suspiros de mi guitarra, Malagueñas...*, en donde se percibe un tono más popular que el de la mayoría de poetas de la época. En la carta-prólogo que Salvador Rueda escribe para *Poesías y cantares* lo confirma: «Cantar tuyo hay que he escuchado en feria de Sevilla, he vuelto a oír en feria de Jerez, he escuchado al son de una guitarra en Cádiz, y yo mismo he cantado en nuestras noches de alegría en Málaga».

Así escribía cantares Díaz de Escovar:

No luzcas más tu persona,
que pareces un molino,
que está siempre dando vueltas
y echando polvo al camino.

A quien canta mis cantares
suelo tomarle cariño,
porque al publicar mis penas
los va llorando conmigo.

Mira si habrá diferencia
en el cariño de ambos,
que a ti te engorda el querer
y a mí me pone más flaco.

Hijo primogénito de Demófilo, Manuel Machado es una de las grandes cumbres del modernismo. Es también el caso más claro en toda la historia de cómo un poeta culto

puede ser al mismo tiempo popular. El tono de su populismo fue asimilado por una parte del grupo del veintisiete, al igual que lo hará suyo el sentimiento popular andaluz y aún el español. En el prólogo de su libro *Cante hondo* (1912) explicaba:

> Canto al estilo de mi tierra los sentimientos propios, sin otra idea que la de aliviarlos o exaltarlos, según me duelen o me complacen...
>
> Si estos sentimientos, por humanos, son a veces los de todos o los de muchos, y la expresión les acomoda para cantarlos como suyos, ahí queden mis coplas, suspiros en el viento, gotas de agua en el mar de la Poesía del Pueblo.
>
> Cantadlas. Y no hayáis miedo de que yo reivindique la propiedad.
>
> Un día que escuché alguna de mis soleares en boca de cierta flamenquilla en una juerga andaluza, donde nadie sabía leer ni me conocía, sentí la noción de esa gloria paradójica que consiste en ser perfectamente ignorado y admirablemente sentido y comprendido.
>
> Y no quiero más.

Demasiado temprano fue el libro *Tristes y alegres* (1894) que Machado compartió con Enrique Paradas. Traigamos como ejemplo una soleá de cada uno:

Machado

Unos ojos negros vi.
Desde entonces en el mundo
todo es negro para mí.

Paradas

Anda y vete de mi vera
que tú no tienes más novio
que la casa e la Monea.

Bastante superior literariamente es *Cante hondo*, con un Machado ya gran poeta. De la sección de malagueñas:

No vuelvo a verte en la vida,
ni por tu calle a pasar.
Tu carita con la mía
no se vuelven a juntar.

De la sección de polos y cañas:

No hay penilla ni alegría
que se quede sin cantar.
Y por eso hay más cantares
que gotas de agua en la mar
y arena en los arenales.

Y de la sección de seguiriyas gitanas:

Desde que te fuiste,
serrana, y no vuelves,
no sé qué dolores son estos que tengo
ni dónde me duelen.

Olvidado por casi toda la gente del flamenco (con algunas excepciones honrosas, como Alfredo Arrebola, que ha cantado sus letras), el almeriense Francisco Villaespesa ya en *Flores del almendro* (1897) incluye algún cantar:

Esas ilusiones
que a alentarnos vienen
son como las nubes: en el aire nacen
y en el aire mueren.

Pero es sobre todo en el libro *Andalucía* (1910) donde presta atención especial a la copla:

¡Las lágrimas que me cuestas,
no hay en el mundo papel
para que echemos la cuenta!

¡Me estoy quedando en los huesos,
que el amor de esta gitana
se va comiendo mi cuerpo!

La lírica de Juan Ramón Jiménez no puede calificarse precisamente de popular, aunque introduzca cantares en sus tempranos libros *Almas de violeta* (1900) y *Rimas* (1902); cantares que han sido reunidos en libro publicado por Ediciones Demófilo en 1981, conmemorando el centenario del poeta moguereño. Independientemente de que una gran parte del pueblo se sienta ajena a estos cantares y no los haga suyos, las coplas de Juan Ramón tienen la calidad literaria que siempre exhibió el autor desde sus primeros apuntes.

Era el pobrecillo ciego,
y cantaba sollozando
la luz de unos ojos negros.

Mirad qué arrogante pasa;
¡cuánto esplendor en el cuerpo!,
¡cuánta miseria en el alma!

Otro poeta malagueño que también sintió afición por la copla, y del que Juan Ramón llegó a decir que era su poeta preferido, es José Sánchez Rodríguez. En 1900 publica su poemario *Alma andaluza*, que lleva una carta prólogo de Francisco Villaespesa en la que, definiendo el libro, define su concepto de Andalucía:

Tu libro es un triunfo. Viene a destruir una leyenda fabulosa: la leyenda andaluza de los viajeros y novelistas franceses, de los cromos alemanes y las panderetas inglesas...
No; Andalucía no es el vergel floreciente de la alegría... Es el jardín encantado de las tristezas atávicas.

En el libro hay una pequeña sección de cantares dedicada a su paisano Narciso Díaz de Escovar. He aquí dos de ellos:

Los suspiros de mi pecho,
cuando pasan por mi boca,
salen buscando la vida
porque en el pecho se ahogan.

Dicen que lo negro es triste;
que [es] señal de desconsuelo;
que es el color del abismo
y el horizonte del miedo.

La obra poética de Manuel Serrano de Iturriaga se reduce a su libro *Cantares* (1890), aumentado en una segunda serie (1895). Que sepamos, no publicó ningún otro libro y, por lo que leemos en sus coplas, más vale que fuera así.

El prólogo de la edición de 1890 es de Manuel Cañete, que sigue escribiendo sus acostumbrados disparates, pero es importante que dejemos constancia de ellos para tomar conciencia de las posturas de una parte de la crítica, que además, en este caso, es la que tenía mayor peso aunque parezca incomprensible.



Hablando del carácter popular que Fernán Caballero, Trueba y Lafuente Alcántara atribuyen al cantar, dice el listo de Cañete:

No son ellos los únicos que, ofuscados por la errónea interpretación de lo que es el pueblo en sus elementos constitutivos, se han dejado arrastrar en esa corriente y han creído, a pesar de su claridad de entendimiento, que rasgos poéticos expresados en forma delicada y culta podían ser obra de rústicos sin ningún género de educación literaria. Un ingenio desgraciadísimo en vida, que ha logrado después de muerto adquirir popularidad e imitadores, a quien se ha otorgado aquí y en la América española importancia tal vez mayor que la debida a su mérito como poeta lírico, apreciaba esta cuestión desde el mismo punto de vista que los egregios escritores antes citados.

Y después de comentar el prólogo que hace Bécquer al libro de Ferrán, continúa:

El poeta por excelencia (...) es el poeta llamado pueblo, pero debo confesar ingenuamente que ignoro cuáles son sus obras, aunque Bécquer diga que este poeta superior a todos sabe como nadie sintetizar en los partos de su fantasía las creencias, aspiraciones y sentimientos de la generalidad.

Insisto, pues, en creer que los cantares de bella forma que se atribuyen al pueblo, es decir, al vulgo ignorante, no pueden ser obra de gente rústica e ineducada, sino de verdaderos poetas; y que si aquél se los apropia y los hace suyos, es porque están en armonía con su modo de pensar o con los sentimientos de su corazón.

Pasando de boca en boca las coplas más bellas y más delicadas, compuestas por ingenios preclaros, llegan a olvidarse de quien las creó para convertirse en propiedad de todos cuantos las repiten, para pasar por fruto espontáneo del *gran poeta* anónimo llamado *pueblo*. Tal ha sucedido ya con algunos cantares de don Melchor de Paláu; tal es de presumir que acontezca en breve con varias de las lindas coplas contenidas en este volumen.

Discutible es casi todo lo que dice. Sí tiene razón en cambio en confesar que ignora cuáles son las producciones del pueblo (en verdad, Cañete ignoraba casi todo). El menosprecio a Bécquer es común a gran parte de los «intelectuales» de la época; hoy, ningún lector duda seriamente de que Gustavo Adolfo es la mayor lumbrera lírica española de todo el siglo. Habla también de poesía «delicada», y con estos conceptos es difícil entenderse: la poesía no tiene que ser delicada, sino estética, como toda la literatura. Por último —y para no alargar demasiado el comentario— los cantares de Paláu que se han hecho populares serán pocos o acaso ninguno, equivocándose totalmente Cañete en el vaticinio acerca de que también serían populares los de Serrano, poeta que no fue ni popular ni conocido nunca. Lo mejor que pudo hacer fue dejar de escribir. Vayan estas dos muestras, seguro de que nadie habría de cantarlas:

Tan sólo por un instante
el poder de Dios quisiera,
que haces que tu cariño
al mío correspondiera.

Siempre me dice el doctor
que mi mal no tiene cura,
anda y demuéstrale tú
que es falso lo que asegura.

A lo largo de la última década del siglo diecinueve y primera del veinte, y en diversos libros y publicaciones periódicas, ofreció coplas el nada desdeñable poeta y periodista sevillano Joaquín Alcaide de Zafra. Como muestra de su labor en este campo

elegimos composiciones de su libro *Trébol* (1899). Cada una de las tres partes de esta colección va precedida de poemas de Rubén Darío, Eusebio Blasco y Salvador Rueda.

Te he querido con locura,
con locura te querré,
porque el amor verdadero
¡una locura ha de ser!

Yo no sé ni cómo vivo,
si es que vivir se le llama
ir por el mundo arrastrando
los jirones de mi alma.

Para una información más detallada sobre el cantar en la segunda mitad del siglo diecinueve, consúltese el capítulo XI del tomo I de la obra de José María de Cossío *Cincuenta años de poesía española* (Madrid, 1960).

Según las etapas que vamos viendo, Antonio Machado sería inclasificable. Como por edad tendría que incluirse aquí, dejamos constancia de estas dos coplas, la primera perteneciente a *Soledades. Galerías. Otros poemas*, y la segunda a *Nuevas canciones*. No podemos decir que sean precisamente populares como las de su hermano Manuel.

Moneda que está en la mano
quizá se deba guardar;
la monedita del alma
se pierde si no se da.

Aunque me veas por la calle,
también yo tengo mis rejas,
mis rejas y mis rosales.

Auge de la comedia flamenca

Con la llegada de la ópera flamenca a partir de 1923 es notable el aluvión de comedias en las que la copla adquiere una fuerte preponderancia. Muchas de ellas están escritas expresamente para tal o cual cantaor de moda, asegurando así su éxito comercial. Parte de las comedias flamencas que se estrenaron en los años veinte ya las he enumerado en *El flamenco en el teatro*, publicado en el libro colectivo *Dos siglos de flamenco* (Jerez de la Frontera, 1989). Ahora, y refiriéndonos concretamente a la copla, tendremos que destacar a Serafín y Joaquín Álvarez Quintero, Antonio Quintero y Pascual Guillén.

La obra de los Álvarez Quintero es en buena medida un homenaje a la copla, y ya sé que muchos críticos actuales piensan exactamente lo contrario. Por mi parte, no siento ningún rubor en declarar mi admiración por ellos. De entre las diferentes comedias de las que podríamos extraer cantares, escojo *Cancionera*, estrenada por Lola Menbrives el año 1924. Al imprimirse, el texto va antecedido por una carta de los autores a Francisco Rodríguez Marín, a quien le explican su intención:

> *Cancionera*, poema dramático en tres actos, pretende ser como una exaltación de la poesía popular andaluza, o dicho en otros términos, como una condensación, en forma dramática, de su más delicado jugo y de su color más penetrante. Y al nombrar la poesía popular andaluza, dicho está que no nos referimos tan sólo a sus modalidades gitana y flamenca, sino a toda ella, en su profunda originalidad y en su variada y pintoresca extensión.



Lo peculiar que tiene la obra es que la métrica flamenca no se emplea como copla para cantar, sino como texto para recitar. Por ejemplo, Cancionera, la protagonista dice hablando:

Más que mi desgrasia,
que entiendo yo sola,
me abre las carnes sabé que tus ojos
por mi culpa yoran.

Esta otra, en boca de Cinta, llena de mordacidad:

¡Anda que presumes más
que una perra con corbata!
La que sale presumía
se mira hasta en las tinajas.

Los dos mayores éxitos comerciales dentro de la comedia flamenca son las obras de Quintero y Guillén *La copla andaluza* (1928) y *El alma de la copla* (1929), una especie de repetición la segunda de la primera, vistas las cuantiosas recaudaciones en la taquilla. Jesús Perosanz es el cantaor/intérprete de *La copla andaluza* junto con otros flamencos que se alternaban, y Guerrita, El Pena hijo y La Andalucita forman el elenco artístico flamenco de *El alma de la copla.* Tan buen recibimiento tuvieron estas comedias, que aún en los años cuarenta llenaban los teatros. De esta obra traemos un cantar de cada uno de los tres artistas:

La Andalucita	Me preguntas si te quiero, yo no te contesto na; te lo estoy disiendo a vose con la boquita serrá.
Guerrita	La nochesita clara, mi carse s'abrió; vuervo a tu vera, manque me condene, preso en mi doló.
El Pena hijo	No me levantes la vo ni me tires valentías, que esta riña entre tú y yo se ha de acabá con la vía de cuarquiera de los do.

Generación del veintisiete

Más que en la creación de coplas, la afición por lo popular que tiene gran parte de la generación del veintisiete se manifiesta en la elección de temas para su poesía. Es lo que se ha dado en llamar neopopularismo. No obstante, bien podemos extraer de sus obras un muestrario de cantares hechos a la forma flamenca.

Hermano mayor del veintisiete, o más bien enlace entre dos generaciones, Fernando Villalón es todo un símbolo del andalucismo campero y señorito. Acaso lo que no encaja demasiado es su afición por la teosofía. La aparición de sus poemarios tiene lugar por los mismos años en los que salen algunos de los grandes libros de la generación, y por tanto es dudoso que sea un precedente suyo, como se dice con cierta frecuencia.

En una de las secciones de *Andalucía la Baja* (1926) glosa poéticamente los cantes. Tres años después aparece *Romancero del 800,* del que espigamos estas dos estrofas:

Qué se me importará a mí
que se sequen las salinas
mientras que te tenga a ti.

En el espejo del agua
yo reparo en los andares
salerosos de mi jaca.

Otro puente generacional entre el modernismo y el veintisiete es el juanramoniano José Moreno Villa. Aunque no es un muy inclinado a la copla, seleccionamos esta soleá de su libro *Colección* (1924):

No digas lo que no sientes.
En esto no te parezcas
a las personas decentes.

La faceta política por un lado, y el largo exilio que tuvo que soportar tras la desdichada guerra civil por otro lado, impidieron que la poesía de Eloy Vaquero se difundiera adecuadamente. En su trayectoria destaca la reivindicación del andalucismo, por el que trabajó junto a Blas Infante, publicando en 1923 un libro de gran repercusión en aquel momento: *Del drama de Andalucía.* Ya en el período republicano, es nombrado alcalde de Córdoba, y más tarde llega a ser ministro bajo la presidencia de Alejandro Lerroux.

Unos meses antes de que muriera en Nueva York, en el año 1960, publica allí su último libro, *Senda sonora,* una de cuyas partes es *Rimas del cante jondo,* en donde confirma una vez más su entrañable amor a Andalucía. Rescatamos una saeta montalbeña (Vaquero era de Montalbán), una soleá y una seguiriya.

Jesús el de Montalbán,
el del calvario bonito
y el medroso camarín,
saca a mi amor del presidio,
que Tú sabes que está allí
sin haber hecho delito.

Eso de la religión,
no me lo intervenga nadie,
que es punto entre el cielo y yo.

No es más que apariencia
el vivir que llevo,
porque mi sangre, mi gusto y mi alma
con ella se jueron.

Para mi gusto personal, Federico García Lorca es la más alta cima de la poesía española del siglo veinte. Su brillantez, su capacidad para emocionar, su imaginación asombrosamente fértil, son difícilmente igualables. Dicho con la tan sobada palabra flamenca, Federico es el duende. No es que tenga duende, no: él mismo es el duende. García Lorca es un verdadero milagro de la naturaleza, aunque en la actualidad va estando de moda decir que su obra no era para tanto. Yo sigo pensando que es una



de las páginas más excelsas de la historia de la literatura española. Es también un ejemplo de cómo una tan alta estética puede ser popular, y que, a fin de cuentas, el arte no tiene por qué ser de minorías.

Su *Poema del cante jondo* (1931) ha quedado como el logro más espectacular y más vibrante de toda la poesía flamenca. Recordemos las tres soleares de su poema *La soleá:*

Vestida con mantos negros
piensa que el mundo es chiquito
y el corazón es inmenso.

Piensa que el suspiro tierno,
el grito, desaparecen
en la corriente del viento.

Se dejó el balcón abierto
y al alba por el balcón
desembocó todo el cielo.

Tres poetas muy vinculados entre sí por su trayectoria son los malagueños Emilio Prados, Manuel Altolaguirre y Ángel Caffarena. De Prados entresacamos este cantar de su *Jardín cerrado* (1946):

Huyendo voy de la muerte,
vengo huyendo de mí mismo,
que ya la muerte y mi cuerpo
tienen un solo sentido.

Uno de los poemas de la última época de Altolaguirre es la siguiente soleá de cuatro versos:

Parece que mi destino
es el de vivir soñando.
A vida que es todo sueño
la muerte no le hará daño.

Además de sus trabajos de investigación sobre el flamenco, Angel Caffarena ha escrito también algunas letras de cante. Esta es una del folleto *V Cantes. A María José por serranas* (1966):

Cuando de mí te apartas,
solo me quedo,
como si se acabara el mundo entero.

Ven a mi lado,
antes de que mi pena
se haya acabado.

Cerramos el grupo del veintisiete con una soleá de Juan Rejano:

Los que van por el camino
se paran a ver mi llanto
a la sombra del olivo.

Aunque poco tenga que ver con la estética del veintisiete (si bien habría que decir estéticas en plural, porque no hubo sólo una), ni tampoco llegara a considerable altura poética, José Pérez Ortiz es coetáneo de ellos y sí tiene un cierto relieve para el asunto que nos ocupa. Coplas y libretos de Pérez Ortiz las cantaron y los interpretaron figuras como Pepe Marchena y Pepe Pinto. En 1928 se edita su libro *Musa flamenca,* dedicado al cantaor José Pérez de Guzmán, y prologado por Serafín y Joaquín

Álvarez Quintero. Su tipo de copla, poco intelectualizada, sí que es cantable y popular. Veamos un fandanguillo y una soleá:

Qué sentimiento me da
de la mujer de la vía,
tené siempre que agradá
y demostrar alegrías
cuando quisiera yorá.

De sabia tú te la da
y tú yegas a toas partes
cuando to er mundo se va.

El treinta y seis y la posguerra

La canción popular y la copla se alejan, salvo excepciones, del quehacer de los poetas durante bastantes años. Cobran, por el contrario, una inusitada dimensión los cancioneros (León, Valverde, Quintero, Ochaíta) que harán populares las tonadilleras pero, si hablamos de copla propiamente flamenca, tendremos que reconocer que nos encontramos casi en un yermo. Entre los tremendismos de un lado y los garcilasismos de otro, no hay sitio para la copla.

De la generación del treinta y seis rescatamos en primer lugar al gran maestro de la palabra Luis Rosales, si bien con cantares publicados muchos años después. Dos coplas de su libro *Canciones* (1973):

Entre dormido y despierto
pasa el avaro la vida
como asistiendo a su entierro.

Te quiero, te quiero tanto,
te quiero tanto que tengo
las cinco partes del mundo
en la yema de los dedos.

Aunque empezara a publicar lejos de su primera juventud, por edad Concha Lagos pertenece también al treinta y seis. Traemos dos de las soleares que dedicó a Ricardo Molina incluidas en *Arroyo claro* (1958):

¡Qué pena que el agua clara
se nos enturbie de pronto
donde menos se esperaba!

Esto no tiene remedio:
¿cómo te voy a olvidar
si no te quitas de en medio?

Como representante de la poesía de posguerra nadie con más razón de figurar aquí que Rafael Montesinos, que ha conseguido en sus versos el tono más popular después de Manuel Machado, y heredero en cierto modo, del modernismo andaluz. Varias coplas suyas circulan como anónimas/populares, haciéndose realidad la aspiración de Machado. Actualmente, tiene el proyecto de reunir en libro una antología de sus cantares.

De *Canciones perversas para una niña tonta* (1946):

Mi niña tiene unos labios
donde yo apunto mis besos
cuando me voy acordando.



Y de *País de la esperanza* (1955):

Que nadie se llama a engaño.
Todo el que vive por dentro
por dentro se va matando.

Generación del cincuenta

El cambio de orientación que se produce a partir de los años cincuenta en los espectáculos flamencos y el hecho de considerarlos como un bien cultural, motivan que otra vez muchos poetas tomen la copla como base de inspiración. Si escritores y eruditos de prestigio empiezan a publicar estudios sobre el arte flamenco, ya sea en libros, ya sea en prensa, resulta que lo que se ha dado en llamar nacionalflamenquismo pierde su condición de infamante: ya no es ninguna vergüenza volver a escribir cantares. Sorprendentemente, nos vamos enterando de que una cosa es la cultura popular y otra cosa es la política, y que son independientes aún en la circunstancia de que la segunda quiera manipular a la primera.

Hago constar que todos los poetas incluidos en este apartado son andaluces.

Poca fortuna ha tenido la obra de José Luis Tejada, escasamente difundida siempre. De un corte generalmente más intelectual que popular, tiene, no obstante, letras que bien podrían ser cantadas. De su obra *Del río de mi olvido* (1978):

Cosas de reina tenías.
Cada vez que me mirabas
me perdonabas la vía.

Anda vete y dejamé,
que has de beber en mi mano
agüita que yo te dé.

La espléndida trayectoria de Manuel Alcántara en el campo del periodismo ha oscurecido algo su reconocimiento como poeta; además, su producción poética ha ido aumentando muy poco desde hace muchos años. Es, sin embargo, una de las más interesantes voces del cincuenta. De su libro *El embarcadero* (1959):

Desde que sé que tu aliento
se ha quedado por el aire
estoy bebiendo los vientos.

Ya no hay nada que me quede,
que he perdido la esperanza,
y es lo último que se pierde.

El cantaor Florencio Ruiz Lara («Flores el Gaditano») ha compuesto docenas de coplas para su repertorio y el de sus compañeros, pero traemos aquí versos de su primer libro, *Versos y ráfagas* (1957):

El demonio se sonríe
echando leña en el fuego
porque sabe que tu alma
llegará pronto al infierno.

Mucha poesía dedicada al flamenco ha escrito Antonio Murciano. Creo que ha pretendido ser al mismo tiempo poeta culto y poeta popular, no habiendo conseguido

ninguna de ambas cosas. Ha sido cantado por diversos artistas. En 1965 publica su libro *Perfil del cante,* reuniendo en 1976 todo su quehacer flamenco en *Poesía flamenca.* Vienen como muestra una granaína y un taranto:

Una vez que me perdí
rebuscaron media España,
si otra vez vuelve a ocurrir
que me busquen en Granada,
entre el Darro y el Genil.

Traje al reino de Almería
esta voz con la que canto
y me llevé la agonía
de su cante por taranto
dentro de la entraña mía.

Viendo este tipo de letras, parece raro que un poeta de tan corto talento sea bastante cantado.

También de Arcos de la Frontera como Murciano, Julio Mariscal, por el contrario, es una figura muy querida por los devotos al arte poética. La siguiente petenera la compuso para Curro Malena:

Cuando tú a mí me querías
entre dos fuegos yo estaba,
tú por mi amor te morías
mientras que yo me quemaba
donde la leña no ardía.

Aunque comienza a publicar sus libros bien entrados los años sesenta, incluimos a Francisco Salgueiro en su generación natural. Ha sido letrista de cantaores como Curro Lucena y Alfredo Arrebol, y ha pronunciado numerosas conferencias sobre el cante, especialmente por los Colegios Mayores de Madrid. Parte de sus coplas está reunida en *A golpe de corazón* (1973).

Morder tu boca me da
más miedo que si mordiera
la cola del alacrán.

En la casa de los locos
con mi sombra me encontré,
y en el aire estaba escrito
el nombre de una mujer.

El primer libro de Aquilino Duque, *La calle de la luna* (1958), fue un apasionado homenaje a las tierras y a las gentes de Andalucía. De ese libro son las dos siguientes coplas:

Cuando de mí te separas
me quedo como se queda
la arenita de la playa
cuando baja la marea.

Entre tu casa y la mía
median la vida y la muerte,
median la noche y el día.

Pintor que se hizo poeta para que José Menese le cantara, Francisco Moreno Galván tuvo como letrista más relevancia política que propiamente literaria. De todas maneras, en algunos casos logra un tono popular como en esta soleá del disco *Cantes flamencos básicos* (1967):

Tú no eres gachí de bien,
eres monedita falsa
mala puñalada te den.



José Manuel Caballero Bonald es autor de varios libros sobre flamenco, pero recientemente escribió también los textos del disco *¡Tierra!* (1989), cantado por Juan el Lebrijano, en el que narra diversos episodios del descubrimiento de América. La grabación tiene una curiosa peculiaridad y es que, además de buena, es también de lo más divertida. Copiamos las dos soleares referidas a Rodrigo de Triana:

Este Rodrigo ha nacío
en el barrio de Trïana,
en el castillo de proa
se pasó la madrugada.

¡Tierra!, gritó de repente,
llorando como un chiquillo,
la tierra no se veía
porque estaba oscurecío.

La promoción del sesenta

El grupo de poetas aparecido en los sesenta es continuista con los anteriores en lo que hace a la copla. Viven ya un clima favorable, puesto que el flamenco va teniendo el sitio que le corresponde dentro de la cultura española. He aquí un pequeño muestrario en el que incluimos también dos significados autores/cantaores.

La calle Cantarería
es la calle de la pena
que canta por bulerías.

(Cantada por El Sordera).

Yo le oculto mis tormentos
pa que mi madre no sufra,
pero tengo mis pesares,
me los ve en el pensamiento
los ojitos de mi mare.

(Cantada por Fernando Gálvez).

Manuel Ríos Ruiz

Me vienen siguiendo,
me escondo a rezar.
Cómo me sacan arrastrao por suelo
lejos del altar.

(Cantada por Juan el Lebrijano).

No fueron los judíos ni los moros,
fueron los reyes cristianos,
ella se llamó Isabel,
él se llamaba Fernando,
cuando firmaron la ley
no les temblaron las manos.

(Cantada por Juan el Lebrijano).

Félix Grande

Camino de mis playas
traigo un tesoro:
sardinas y caballas
del mar del moro.

A ver quién niega
el sudor y la sangre
que a mí me cuestan.

Ángel García López

Sopla Dios en los trigales.
Mañana el pan de la tierra
será espíritu en la sangre.

Te miro yo a las manos
y te salen por los dedos
caramelitos gitanos.

Antonio Hernández

Para cantar por derecho
no me hacen falta puntales,
que esta voz no tiene techo
ni encierra más minerales
que el aire puro del pecho.

José Luis Núñez

A mi pena y desengaño
ya no le encuentro consuelo,
porque no puedo olvidarlo
lo mucho que yo te quiero.

Fosforito
(Autor e intérprete)

Entre tus manos mi vía:
apriétala, no se vaya
como una ilusión perdía.

Daniel Pineda

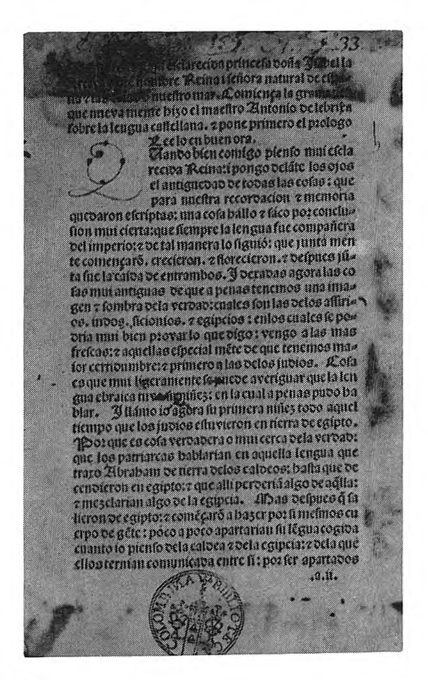
Aceitunas del olivo
del aceitunero son,
y no del que las visita
por tomar un rato el sol.

Manuel Gerena
(Autor e intérprete)

Eugenio Cobo



FACSÍMILES


33.
...esclarecida princesa doña Isabel la ... siempre Reina i señora natural de es... nuestro mar. Comiença la gramatica que nueva mente hizo el maestro Antonio de lebrixa sobre la lengua castellana. ⁊ pone primero el prologo Lee lo en buen ora.

Quando bien comigo pienso mui esclarecida Reina: i pongo delãte los ojos el antiguedad de todas las cosas: que para nuestra recordacion ⁊ memoria quedaron escriptas: una cosa hallo ⁊ saco por conclusion mui cierta: que siempre la lengua fue compañera del imperio: ⁊ de tal manera lo siguió: que junta mente començarõ. crecieron. ⁊ florecieron. ⁊ despues jũta fue la caida de entrambos. I dexadas agora las cosas mui antiguas de que a penas tenemos una imagen ⁊ sombra dela verdad: cuales son las delos assirios. indos. sicionios. ⁊ egipcios: enlos cuales se podria mui bien provar lo que digo: vengo a las mas frescas: ⁊ aquellas especial mẽte de que tenemos maior certidumbre: ⁊ primero a las delos judios. Cosa es que mui ligeramente se puede averiguar que la lengua ebraica tuvo su niñez: en la cual a penas pudo hablar. I llamo io agora su primera niñez todo aquel tiempo que los judios estuvieron en tierra de egipto. Por que es cosa verdadera o mui cerca dela verdad: que los patriarcas hablarian en aquella lengua que traxo Abraham de tierra delos caldeos: hasta que decendieron en egipto: ⁊ que alli perderiã algo de aq̃lla: ⁊ mezclarian algo de la egipcia. Mas despues q̃ salieron de egipto: ⁊ començarõ a hazer por si mesmos cuerpo de gẽte: poco a poco apartarian su lẽgua cogida cuanto io pienso dela caldea ⁊ dela egipcia: ⁊ dela que ellos ternian comunicada entre si: por ser apartados
.a.ii.

GRAMÁTICA DE NEBRIJA

Primera edición de la gramática de la lengua castellana, de Elio Antonio de Nebrija, impresa en Salamanca el 18 de agosto de 1492 y perteneciente a la Biblioteca colombina de la Catedral de Sevilla

Edita:

AGENCIA ESPAÑOLA DE COOPERACION INTERNACIONAL

Ediciones Cultura Hispánica
Avda. de los Reyes Católicos, 4. 28040 MADRID
Tel. 583 83 08

PENSAMIENTO IBEROAMERICANO
Revista de Economía Política

Revista semestral patrocinada por el Instituto de Cooperación Iberoamericana (ICI) y la Comisión Económica para América Latina y el Caribe (CEPAL) Programa patrocinado por el Quinto Centenario del Descubrimiento de América.

Número 19 Enero-Junio 1991

SUMARIO

EL TEMA CENTRAL: «LA ENCRUCIJADA DE LOS NOVENTA. AMERICA LATINA»

PERSPECTIVAS ECONOMICAS DE AMERICA LATINA EN LOS NOVENTA
* Luiz Carlos Bresser Pereira, La crisis de América Latina. ¿Consenso de Washington o crisis fiscal?
* Enrique V. Iglesias, La difícil inserción internacional de América Latina.
* Gert Rosenthal, América Latina y el Caribe. Bases de una agenda de desarrollo para los años noventa.
* José Antonio Ocampo, Perspectivas de la economía latinoamericana en la década de los noventa.
* Víctor E. Tokman, Pobreza y homogeneización social: Tareas para los noventa.

CAPITAL HUMANO, INNOVACION TECNOLOGICA Y GESTION EMPRESARIAL
* Juan Carlos Tedesco, Estrategias de desarrollo y educación: El desafío de la gestión pública.
* Ennio Rodríguez, América Latina ante el abismo creciente de su rezago tecnológico.
* Bernardo Kliksberg, Las perspectivas de la gerencia empresarial en los años noventa.

ESCENARIOS POLITICOS Y SOCIALES
* Francisco Weffort, Notas sobre a crise do Estado-Nação.
* José Matos Mar, Los pueblos indios de América.
* Helio Jaguaribe, A social democracia e as condições da América Latina e do Brasil.

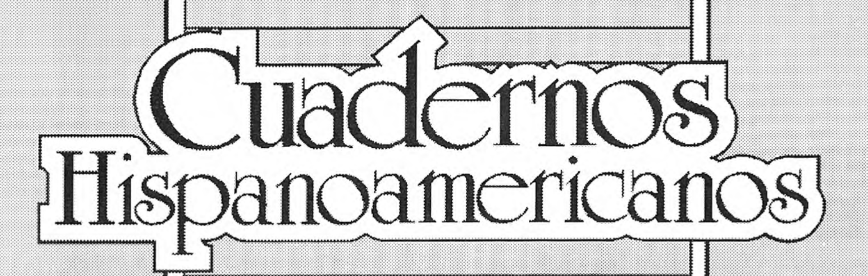
LAS RELACIONES DE AMERICA LATINA CON LOS EE. UU. Y LA COMUNIDAD ECONOMICA EUROPEA
* José Miguel Insulza, Estados Unidos y América Latina en los noventa.
* Bruce M. Bagley y Juan Gabriel Tokatlian, Droga y dogma: La diplomacia de la droga de Estados Unidos y América Latina en la década de los ochenta.
* Piero Gleijeses, Reflexiones sobre la victoria de los Estados Unidos en Centroamérica.
* Jorge Grandi, Las dimensiones del Mercado Unico Europeo y América Latina: Implicaciones y reflexiones sobre algunos interrogantes.

FIGURAS Y PENSAMIENTO: Homenaje a Aníbal Pinto
* Diez años después, Angel Serrano, Pedro Pablo Núñez, Rodolfo Rieznik y Carlos Abad.
* Discurso pronunciado en la Universidade Estadual de Campinas, con ocasión de conferirse a Aníbal Pinto el título de Doctor Honoris Causa, por José Serra.
* Genio y figura de Aníbal Pinto, por Alfredo Eric Calcagno.
* Aníbal Pinto. La significación de lo político, por Enzo Faletto.
* Referencias representativas de la obra de Aníbal Pinto, por Héctor Assael.

Y LAS SECCIONES FIJAS DE

* Reseñas Temáticas: Examen y comentarios —realizados por personalidades y especialistas de los temas en cuestión— de un conjunto de artículos significativos publicados recientemente en los distintos países del área iberoamericana sobre un mismo tema. Se incluyen seis reseñas realizadas por E. Lander, L. E. Lander, L. Gómez Calcaño, M. López Maya y H. Sonntag, Alfredo Stein y Marshall Wolfe (latinoamericanas); Carlos Berzosa, Manuel Ricardo López Aísa y Marisa Loredo (españolas).
* Revista de Revistas Iberoamericanas: Más de 1.100 artículos, publicados en las principales revistas académicas y científicas de Iberoamérica, clasificados en un índice alfabético-temático de economía política.

Agencia Española de Cooperación Internacional
Revista Pensamiento Iberoamericano
Avenida Reyes Católicos, 4
28040 Madrid
Teléfono: 583 83 91
Fax: 583 83 10



BOLETÍN DE SUSCRIPCIÓN

Don ....
con residencia en ....
calle de ...., núm. .... se suscribe a la Revista CUADERNOS HISPANOAMERICANOS por el tiempo de ....
a partir del número ...., cuyo importe de .... se compromete a pagar mediante talón bancario a nombre de CUADERNOS HISPANOAMERICANOS.

.... de .... de 199..

El suscriptor

Remítase la Revista a la siguiente dirección: ....
....

PRECIOS DE SUSCRIPCIÓN

		Pesetas
España	Un año (doce números y dos volúmenes de "Los Complementarios")	7.000
	Ejemplar suelto	650

		Correo ordinario $USA	*Correo aéreo $USA*
Europa	Un año	80	120
	Ejemplar suelto..............................	6,5	9
Iberoamérica	Un año	70	130
	Ejemplar suelto..............................	6,5	11
USA	Un año	75	140
	Ejemplar suelto..............................	7	12
Asia	Un año	85	190
	Ejemplar suelto..............................	8	15

Pedidos y correspondencia:
Administración de CUADERNOS HISPANOAMERICANOS
Instituto de Cooperación Iberoamericana
Avda. de los Reyes Católicos, 4. Ciudad Universitaria
28040 MADRID. España. Teléfonos 583 83 96 y 583 83 99



1.250 pts. incluido IVA

INSTITUTO DE COOPERACIÓN IBEROAMERICANA

Por lo general, todo cuanto tiene que ver con el flamenco está sujeto o vinculado a la pasión. Ello no es fortuito: el desarrollo del flamenco sucede en el dilatado instante de la pasión romántica. Se puede enunciar de un modo más arriesgado —más apasionado— y tal vez más preciso: el flamenco en la creación artística más intensa (y más desasistida por la crítica universitaria) del Romanticismo español. El profesor Gerhard Steingrees, catedrático de Sociología de la Universidad de Klagenfurt (Austria), ha escrito: «Lo que llama sorprendentemente la atención es que ningún especialista del Romanticismo español haga referencia a la aparición de la poesía popular [en la Andalucía del siglo XIX] y que tampoco exista ningún estudio concienzudo sobre la influencia concreta del Romanticismo en la formación de la poesía flamenca». Lo mismo se podría decir sobre las coreografías y sobre las estructuras musicales flamencas y, ante todo, sobre el desgarramiento y la energía de su fuerza expresiva.

Los poetas, músicos, pintores españoles (y los viajeros europeos por la España de los siglos XVIII y XIX), han venido situándose ante la creación flamenca con admiración y entusiasmo, o con cautela o con desdén, según su propia mirada fuese inflamada por la turbulencia del Romanticismo o conducida por el optimismo de la Ilustración. En ambos casos, la posición es casi siempre apasionada. Este volumen relata —siquiera urgentemente— la historia de ese apasionamiento.